2nd ed, Paris 1733
with a volume added
on ancient music
and theatre

3rd ed Utrecht 1732–36
4th ed Paris 1740
(under the A's name)
5th ed Paris 1746
6th ed Paris 1755
7th ed Paris 1770
New Ed. 1760

Engl. transl. by Thos Nugent
London 1748

German transl.
Kopenhagen 1760

Ex libris C. Monnard
V. D. M. 1814.

1st edition (in 2 vols)

l'auteur est
l'Abbé J. B. Dubos
1670 – 1742

B. Tscharner ;
Historien Suisse
† Berne 1778

Charles Monnard
Historien Suisse
× Berne 1790, † Bonn 1865

The super-ex libris
that of
E. S. v. Tavel of Berne

REFLEXIONS CRITIQUES SUR LA POESIE ET SUR LA PEINTURE.

UT PICTURA POESIS.

Hor. de Art.

PREMIERE PARTIE

A PARIS,
Chez JEAN MARIETTE, ruë Saint Jacques, aux Colonnes d'Hercules.

M. DCCXIX.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

TABLE DES MATIERES.

PREMIERE PARTIE.

Fin de la Table.

ERRATA DU TOME I.

PAge 6. *lig.* 18. interieurs, *lisez* exterieurs. *p.* 6. *l.* 6. il, *lis.* elle. *p.* 8. *l.* 9. qu'il en eut, *lis.* qu'il eut. *p.* 152. *l.* 6 Hovvard. *lis.* Butler. *p* 15[illegible] *l.* 1[illegible] leurs pieces supofent, *lis.* l'intrigue de leurs pieces supose. *p.* 159. *l.* 25. quarante-cinq, *lis.* quarante-huit. *p* 173. *l.* 28. personnes, *lis.* personnages. *p,* 190. *l.* 17. un obscur, *lis.* une obscure. *p.* 1[illegible] *l.* 28. ceux, *lis* celles. *p* 2[illegible]5. *l.* 17. *lis* Poëmes Dramatiques. *p.* 20[illegible]. *l.* 12. & des Nuées, *lis.* & des chœurs des Nuées. *p.* 213. *l.* 14. apect, *lis.* aspect. *p.* 228. *l.* 31. Tiberinus, *lis* le faux Tiberinus. *p.* 24[illegible]. *l.* 7. sur le tableau, *lis.* sur des portraits. *p.* 27[illegible]. *l.* 2. d'un, *lis.* du. *p.* 286. *l.* 28. France, *lis.* François. *p.* 298. *l.* 22. le seul, *lis.* la seule. *p.* 305. *l.* 5. proprieté, *lis.* propreté. *p.* 323. *l.* 3. à l'égard, *lis* à l'égal. *p.* 325. *l.* 15. avoit, *lis.* auroit. *p.* 326. *l.* 16. la, *lis.* sa. *p.* 328. *l.* 4. severs, *lis.* severes. *p.* 343 *l.* 26. sçût, *lis.* Stuc. *p.* 344. *l.* 4. passagé, *lis.* paysage. *p.* 348 *l.* 4 tableaux, *ajoûtez* de la premiere classe. *p.* 370. *l.* 13. Nous connoissons, *lis.* Nos Peintres connoissent. *p.* 395. *l.* 14 Je connois, *lis.* Je conçois. *p.* 412. *l.* 8. aprés enseignoit *ajoûtez* la mecanique de. *p.* 424. *l.* 13. Ipophigrien, *lis.* Ipophrigien. *p.* 430. *en marge* 324. *lis.* 524. *p.* 4[illegible]. *l.* 24. Ciceron, *lis.* Crassus, *& mettez* Ciceron *en marge.* *p.* 44[illegible]. *l.* 13. delibram, *lis.* deliburam. *ibid.* divexariunt, *lis.* divexarier. *p.* 449. *l.* 2. tuus, *ajoûtez* in senectute. *p.* 451. *lig.* 3. Monologues, *lis.* Dialogues, *p.* [illegible]61. *lig.* on *lis.* ton. *p.* 471 *l.* 24. crescitel, *lis.* crescit, *&c.* *p.* 487 *l.* 2[illegible]. dit cet auteur, *lis.* fait dire cet auteur à Crassus. *p.* 488 *l.* 4. Ciceron, *lis.* Crassus. *p.* 520. *l.* 20. l'espece, *ôtez* de. *p.* 54[illegible]. *l.* 12. enseignoient, *lis.* enseignoit. *p.* 546. *l.* 10, ouverts, *lis* r'ouverts. *p.* 574 *l.* 15. or, *lis* &. *p.* 607. *l.* [illegible] empêchent, *lis.* empêche. *p.* 613. *l.* 24. l'histoire de la *lis.* l'histoire du portrait de la. *p.* 66[illegible]. *l.* 9. prit de l'esprit dans. *p.* 67[illegible] *l.* 15. le personnage, *lis.* le même personnage. *p.* 7[illegible]. *l.* 6. resultoit, *lisez* il resulte.

REFLEXIONS CRITIQUES SUR LA POESIE ET SUR LA PEINTURE.

PREMIERE PARTIE.

ON éprouve tous les jours que les vers & les tableaux causent un plaisir sensible, mais il n'est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction, & dont les simptomes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur. L'art de la Poësie & l'art de la Peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger.

La repreſentation pathetique du ſacrifice de la fille de Jepthé enchaſſée dans une bordure dorée, fait le plus bel ornement d'un cabinet qu'on a voulu rendre agréable par les meubles. On neglige pour contempler ce tableau tragique les groteſques & les compoſitions les plus riantes des Peintres galands. Un poëme, dont le ſujet principal eſt la mort violente d'une jeune Princeſſe, entre dans l'ordonnance d'une feſte ; & cette tragedie fait le plus grand plaiſir d'une compagnie qui s'aſſemble pour ſe divertir. Generalement parlant les hommes trouvent encore plus de plaiſir à pleurer, qu'à rire au theatre.

Enfin plus les actions que la Poëſie & la Peinture nous dépeignent, auroient fait ſouffrir en nous l'humanité ſi nous les avions vuës veritablement, plus les imitations que ces Arts nous en préſentent ont de pouvoir ſur nous pour nous attacher. Ces actions, dit tout le monde, ſont des ſujets heureux. Un charme ſecret nous attache donc ſur les imitations que les Peintres & les Poëtes en ſçavent faire, dans le tems même que la nature témoigne par un fremiſſement interieur qu'elle ſe ſoûleve contre ſon propre plaiſir.

J'oſe entreprendre d'éclaircir ce Pa-

radoxe & d'expliquer l'origine du plaisir que nous font les vers & les tableaux. Des entreprises moins hardies passent pour être temeraires, puisque c'est vouloir rendre compte à chacun de son approbation & de ses dégouts; c'est vouloir instruire les autres de la maniere dont leurs propres sentimens naissent en eux. Ainsi je ne sçaurois esperer d'être approuvé si je ne parviens point à faire connoitre au Lecteur dans mon livre ce qui se passe en lui-même, en un mot les mouvemens les plus intimes de son cœur. On n'hesite gueres à rejetter comme un miroir infidele le miroir où l'on ne se reconnoît pas.

Les Ecrivains qui raisonnent sur des matieres, s'il étoit permis de parler ainsi, moins palpables, errent souvent avec impunité. Pour demêler leurs fautes, il est necessaire de réflechir & souvent même de s'instruire; mais la matiere que j'ose traiter est présente à tout le monde. Chacun a chez soy la regle ou le compas applicable à mes raisonnemens, & chacun en sentira l'erreur dés qu'ils s'écarteront d'une ligne de la verité.

D'un autre côte c'est rendre un service important à deux Arts que l'on compte parmi les plus beaux ornemens

ornemens des ſocietés polies, que d'examiner en Philoſophe comment il arrive que leurs productions faſſent tant d'effet ſur les hommes. Un livre qui, pour ainſi dire, déployeroit le cœur humain dans l'inſtant où il eſt attendri par un poëme, ou touché par un tableau, donneroit des vuës trés-étenduës & des lumieres juſtes à nos Artiſans ſur l'effet general de leurs ouvrages qu'il ſemble que la pluspart d'entre eux ayent tant de peine à prévoir. Que les Peintres & les Poëtes me pardonnent de les deſigner ſouvent par le nom d'Artiſan dans le cours de ces Reflexions. La veneration que j'y témoigne pour les Arts qu'ils profeſſent, leur fera voir que c'eſt uniquement par la crainte de repeter trop ſouvent la même choſe, que je ne joins pas toûjours au nom d'Artiſan le mot d'illuſtre ou quelqu'autre épithete convenable. Le deſſein de leur être utile, eſt un des motifs qui m'engagent à publier ces Reflexions que je donne comme les repreſentations d'un ſimple citoyen qui fait uſage des exemples tirés des tems paſſez, dansle deſſein de porter ſa Republique à pourvoir encore mieux à l'avenir. S'il m'arrive quelquefois d'y prendre le ton de Legiſlateur, c'eſt par inadvertance, & non pas que je me figure d'en avoir l'autorité.

SECTION I.

De la neceſſité d'être occupé pour fuir l'ennuy, & de l'attrait que les paſſions ont pour les hommes.

LEs hommes n'ont aucun plaiſir naturel qui ne ſoit le fruit du beſoin, & c'eſt peut-être ce que Platon vouloit donner à concevoir, quand a il dit en ſon ſtile allegorique que l'Amour étoit né du mariage du beſoin avec l'abondance. Que ceux qui composent un cours de Philoſophie nous expoſent combien la Providence a voulu prendre de ſages précautions, & quels moyens elle a choiſi pour obliger les hommes par l'attrait du plaiſir à pourvoir à leur propre conſervation. Il me ſuffit que cette verité ſoit hors de conteſtation pour en faire le principe de mes raiſonnemens.

Plus le beſoin eſt grand, plus le plaiſir d'y ſatisfaire eſt ſenſible. Dans les feſtins les plus delicieux, où l'on n'apporte qu'un appetit ordinaire, on ne ſent pas un plaiſir auſſi vif que celuy qu'on reſſent en appaiſant une faim veritable avec un repas groſſier. L'art ſuplée mal à la nature, & tous les rafi-

nemens ne ſçauroient aprêter, pour ainſi dire, le plaiſir auſſi bien que le beſoin.

L'ame a ſes beſoins comme le corps, & l'un des plus grands beſoins de l'homme eſt celui d'avoir l'eſprit occupé. L'ennui qui ſuit bien-tôt l'inaction de l'ame eſt un mal ſi douloureux pour l'homme, qu'il entreprend ſouvent les travaux les plus penibles afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté.

Il eſt facile de concevoir comment les travaux du corps, même ceux qui ſemblent demander le moins d'application, ne laiſſent pas d'occuper l'ame. Hors de ces occaſions elle ne ſçauroit être occupée qu'en deux manieres. Ou l'ame ſe livre aux impreſſions que les objets ~~interieurs~~ font ſur elle; & c'eſt ce qu'on appelle ſentir : ou bien elle s'entretient elle-même par des ſpeculations ſur des matieres, ſoit utiles, ſoit curieuſes; & c'eſt ce qu'on appelle reflêchir & mediter.

L'ame trouve penible, & même impraticable quelquefois, cette ſeconde maniere de s'occuper; principalement quand ce n'eſt pas un ſentiment actuel ou recent qui eſt le ſujet des Reflexions. Il faut alors que l'ame faſſe des efforts continuels pour ſuivre l'objet de ſon attention; & ces efforts rendus ſouvent

infructueux par la disposition présente des organes du cerveau, n'aboutissent qu'à une contention vaine & sterile, Ou l'imagination trop allumée ne presente plus distinctement aucun objet, & une infinité d'idées sans liaison & sans rapport s'y succedent tumultueusement l'une à l'autre; ou l'esprit las d'être tendu se relâche; & une resverie morne & languissante, durant laquelle il ne joüit précisément d'aucun objet, est l'unique fruit des efforts qu'il a fait pour s'occuper luy-même. Il n'est personne qui n'ait éprouvé l'ennui de cet état où l'on n'a point la force de penser à rien, & la peine de cet autre état, où malgré soi l'on pense à trop de choses, sans pouvoir se fixer à son choix sur aucune. Peu de personnes mêmes sont assez heureuses pour n'éprouver que rarement un de ces deux états, & pour être ordinairement à elles-mêmes une bonne compagnie. Un petit nombre peut apprendre cet art qui, pour me servir de l'expression d'Horace, fait vivre en amitié avec soi-même: *Quod te tibi reddat amicum.* Il faut pour en être capable avoir un certain temperament d'humeurs qui rend ceux qui l'apportent en naissant aussi obligez à la Providence que les fils aînés des Souverains. Il faut

encore s'être appliqué dés la jeunesse à des études & à des occupations dont les travaux demandent beaucoup de meditation. L'esprit y contracte l'habitude de mettre en ordre ses idées & de penser sur ce qu'il lit ; car la lecture où l'esprit n'agit point & qu'il ne soûtient pas en faisant des reflexions sur ce qu'il lit, devient bien-tôt sujette à l'ennui. A force d'exercer son imagination on la dompte, & cette faculté renduë docile fait ce qu'on lui demande. On acquiert à force de mediter l'habitude de transporter à son gré sa pensée d'un objet sur un autre, ou de la fixer sur un certain objet.

Cette conversation avec soi-même met ceux qui la sçavent faire à l'abri de l'état de langueur & de misere dont nous venons de parler. Mais les personnes qu'un sang sans aigreur & des humeurs sans venin ont predestinées à une vie interieure si douce, sont bien rares. La situation de leur esprit est même inconnuë au commun des hommes qui, jugeant de ce que les autres doivent souffrir de la solitude par ce qu'ils en souffrent eux-mêmes, pensent que la solitude est un mal douloureux pour tout le monde.

La premiere maniere de s'occuper

dont nous ayons parlé, qui est celle de se livrer aux impressions que les objets étrangers font sur nous, est beaucoup plus facile. C'est l'unique ressource de la pluspart des hommes contre l'ennui; & même les personnes qui sçavent s'occuper autrement sont obligées, pour ne point tomber dans la langueur qui suit la durée de la méme occupation, de se prester aux emplois & aux plaisirs du commun des hommes. Le changement de travail & de plaisir remet en mouvement les esprits qui commencent à s'appesantir: ce changement semble rendre à l'imagination épuisée une nouvelle vigueur.

Voilà pourquoy nous voyons les hommes s'embarasser de tant d'occupations frivoles & d'affaires inutiles. Voilà ce qui les porte à courir avec tant d'ardeur aprés ce qu'ils appellent leur plaisir, comme à se livrer à des passions dont ils connoissent les suites fâcheuses, même par leur propre experience. L'inquietude que les affaires causent, ny les mouvemens qu'elles demandent, ne sçauroient plaire aux hommes par eux-mêmes. Les passions qui leur donnent les joyes les plus vives leur causent aussi des peines durables & douloureuses; mais les hommes craignent encore plus

l'ennui qui ſuit l'inaction, & ils trouvent dans le mouvement des affaires & dans l'yvreſſe des paſſions une émotion qui les tient occupés. Les agitations qu'elles excitent ſe réveillent encore durant la ſolitude ; elles empêchent les hommes de ſe rencontrer tête à tête, pour ainſi dire, avec eux-mêmes ſans être occupez, c'eſt-à-dire de ſe trouver dans l'affliction ou dans l'ennui.

Quand les hommes dégoutez de ce qu'on appelle le monde prennent la reſolution d'y renoncer, il eſt rare qu'ils puiſſent la tenir. Dés qu'ils ont connu l'inaction, ſi-tôt qu'ils ont comparé ce qu'ils ſouffroient de l'embaras des affaires & de l'inquietude des paſſions avec l'ennui de l'indolence, ils viennent à regreter l'état tumultueux dont ils étoient ſi dégoutez. On les accuſe ſouvent à tort d'avoir fait parade d'une moderation feinte lorſqu'ils ont pris le parti de la retraite. Ils étoient alors de bonne foy; mais comme l'agitation exceſſive leur a fait ſouhaiter une pleine tranquillité, un trop grand loiſir leur fait regreter le temps où ils étoient toûjours occupez. Les hommes ſont encore plus legers qu'ils ne ſont diſſimulez ; & quand on les accuſe d'artifice, ſouvent ils ne ſont coupables que d'inconſtance.

Veritablement l'agitation où les passions nous tiennent, même durant la solitude, est si vive, que tout autre état est un état de langueur auprés de cette agitation. Ainsi nous courons par instinct aprés les objets qui peuvent exciter nos passions, quoyque ces objets fassent sur nous des impressions qui nous coutent souvent des nuits inquietes & des journées douloureuses : mais les hommes en general souffrent encore plus à vivre sans passions, que les passions ne les font souffrir.

SECTION II.

De l'attrait des Spectacles propres à exciter en nous une grande émotion. Des Gladiateurs.

CEtte émotion naturelle qui s'excite en nous machinalement, quand nous voyons les dangers & les malheurs des autres hommes, n'a d'autre attrait que celuy d'être une passion dont les mouvemens remueent l'ame & la tiennent occupée ; cependant cette émotion a des charmes capables de la faire rechercher malgré les idées tristes & importunes qui l'accompagnent & qui la

ſuivent. Un mouvement que la raiſon répiime mal fait courir bien des perſonnes aprés les objets les plus propres à déchirer le cœur. On va voir en foule un ſpectacle des plus affreux que les hommes puiſſent regarder, je veux dire le ſupplice d'un autre homme qui ſubit la rigueur des Loix ſur un échaffaut, & qu'on conduit à la mort par des tourmens effroiables : on devroit prévoir neanmoins, ſuppoſé qu'on ne le ſcut pas déja par ſon experience, que les circonſtances du ſuplice, que les gémiſſemens de ſon ſemblable feront ſur luy, malgré luy-même, une impreſſion durable qui le tourmentera long-temps avant que d'être pleinement effacée; mais l'attrait de l'émotion eſt plus fort pour bien des gens que les reflexions & que l'experience. Le monde dans tous les pays va voir en foule les ſpectacles horribles dont je parle.

C'eſt le même attrait qui fait aimer les inquietudes & les allarmes que cauſent les perils où l'on voit d'autres hommes expoſez ſans avoir part à leurs dangers. Il eſt touchant, dit Lucrece, de voir du rivage un vaiſſeau luter contre les vagues qui le veulent engloutir, comme de regarder une bataille d'une hauteur d'où l'on voit en ſûreté la mêlée.

Suave mari magno turbantibus æquora ventis
E terra alterius magnum ſpectare laborem:
Suave etiam belli certamina magna tueri
Per campos inſtructa tui ſine parte pericli.

De Nat. Rer. lib. 2.

Plus les tours qu'un Voltigeur temeraire fait ſur corde ſont perilleux, plus le commun des Spectateurs s'y rend attentif. Quand il fait un ſaut entre deux épées preſtes à le percer, ſi dans la chaleur du mouvement ſon corps s'écartoit d'un point de la ligne qu'il doit décrire, il devient un objet digne de toute nôtre curioſité. Qu'on mette deux bâtons à la place des épées, que le Voltigeur faſſe tendre ſa corde à deux pieds de hauteur ſur une prairie, il fera en vain les mêmes ſauts & les mêmes tours; on ne daignera plus le regarder, l'attention du Spectateur ceſſeroit avec le danger.

D'où venoit le plaiſir extrême que les Romains trouvoient aux ſpectacles de l'Amphitheatre. On y faiſoit déchirer des hommes vivans par des bêtes feroces. Les Gladiateurs s'entrégorgeoient par troupes ſur l'aréne. On rafinoit même ſur les inſtrumens meurtriers que ces malheureux devoient mettre en œuvre pour s'entretuer. Ce n'étoit point au hazard qu'on avoit armé le Gladiateur *Re-*

tiaire d'une façon & le *Mirmillon* d'une autre ; mais on avoit cherché entre les armes offensives & les armes défensives de ces *Quadrilles* une proportion qui rendît leurs combats plus longs & plus remplis d'évenemens. On vouloit que la mort y vînt à pas plus lents & plus affreux. D'autres *Quadrilles* combattoient avec d'autres armes. On vouloit diversifier les genres de mort de ces hommes souvents innocens. On les nourrissoit même avec des pastes & des alimens propres à les tenir dans l'embonpoint, afin que le sang s'écoulât plus lentement par les blessures qu'ils recevroient, & que le Spectateur pût joüir ainsi plus long-temps des horreurs de leur agonie. La profession d'instruire les Gladiateurs étoit devenuë un art : le goût que les Romains avoient pour ces combats leur avoit fait rechercher des delicatesses & des agrémens dans un spectacle que nous ne sçaurions imaginer aujourd'huy sans horreur. Il falloit que les *Maîtres d'Escrime* qui instruisoient les Gladiateurs, leur montrassent non seulement à se bien servir de leurs armes, mais il falloit encore qu'ils enseignassent à ces malheureuses victimes dans quelle attitude il falloit se coucher, & quel maintient il falloit tenir lorf-

Lanistæ.

qu'on étoit blessé mortellement. Ces Maîtres leur apprenoient, pour ainsi dire, à expirer de bonne grace.

Ce spectacle ne s'introduisit point à Rome à la faveur de la grossierté des cinq premiers siecles qui s'écoulerent depuis sa fondation. Quand les deux Brutus donnerent aux Romains le premier combat de Gladiateurs qu'ils eussent vû dans leur ville, les Romains étoient déja civilisez : mais loin que l'humanité & la politesse des siecles suivants ayent dégoûté les Romains des spectacles barbares de l'amphitheatre, au contraire elles les rendirent plus frequens à Rome. Les Vierges Vestales avoient leur place marquée sur le premier degré de l'amphitheatre dans les temps de la plus grande politesse des Romains, & quand un homme passoit pour barbare, *S'il faisoit marquer d'un fer chaud son esclave qui avoit volé le linge de table*, crime pour lequel les Loix condamnent à mort dans la plus-part des pays Chrétiens, nos domestiques qui sont des hommes d'une condition libre. Mais les Romains sentoient à l'amphitheatre une émotion qu'ils ne trouvoient pas dans les autres spectacles.

Juvenal. Sat. 14.

L'attrait du spectacle des Gladiateurs le fit aimer des Grecs aussi-tôt qu'ils le

connurent : ils s'y accoutûmerent en peu de temps, quoyqu'ils ne fussent point familiarisez avec ses horreurs dés l'enfance. Les principes de Morale où les Grecs étoient alors élevez, ne leur permettoient pas d'avoir d'autres sentimens que des sentimens d'aversion pour un spectacle où, pour divertir l'assemblée, on égorgeoit des hommes qui souvent n'avoient pas merité la mort.

Sous le regne d'Antiochus Epiphane, Roy de Syrie, les arts & les sciences qui corrigent la ferocité de l'homme, & qui même quelquefois amolissent trop son courage, fleurissoient depuis long-temps dans tous les Pays habitez par les Grecs. Les usages des jeux funebres qui pouvoient ressembler aux combats des Gladiateurs y étoient abolis depuis long-temps. Antiochus qui formoit de grands projets, & qui mettoit en œuvre pour les faire réussir le genre de magnificence qui est propre à concilier aux Souverains la bienveillance des Nations, fit venir de Rome à grands frais des Gladiateurs pour donner aux Grecs amoureux de toutes les fêtes un spectacle nouveau. Peut-être pensoit-il aussi que ce fût l'habitude d'assister à ces combats qui eût rendu le soldat des Legions plus déterminé que celuy des Phalanges

dans les guerres, où ſon pere Antiochus le grand & Philippe Roi de Macedoine avoient été batus par les Romains. D'abord, dit Tite-Live, l'aréne ne parut qu'un objet de terreur. Qu'on s'imagine ce que les Grecs, toûjours ingenieux à ſe vanter, comme à rabaiſſer les Barbares, purent dire ſur la ferocité des autres Nations; Antiochus ne ſe rebuta point. Afin d'aprivoiſer peu à peu les peuples avec ſon nouveau ſpectacle, il y fit combattre les Champions ſeulement juſques au premier ſang. Nos Philoſophes regarderent avec plaiſir ces combats mitigez, mais bientoſt ils ne détournerent plus les yeux des combats à toute outrance, & ils s'accoûtumerent à voir tuer des hommes uniquement pour les divertir. Il ſe forma même des Gladiateurs dans le Pays. *Gladiatorum munus Romanæ conſuetudinis primo majore cum terrore hominum inſuetorum ad tale ſpectaculum, quam cum voluptate dedit. Deinde ſæpiùs dando & vulneribus tenus, modo ſine miſſione etiam, & familiare oculis gratumque id ſpectaculum fecit, & armorum ſtudium pleriſque juvenum accendit. Itaque qui primo à Roma paratos Gladiatores magnis præmiis arceſſere ſolitus erat, jam ſuo.*

Livius lib. 41.

Nous avons dans nôtre voiſinage un

peuple tellement avare des souffrances des hommes, qu'il respecte encore l'humanité dans les plus grands scelerats. Il a mieux aimé que les criminels échapassent souvent aux châtimens que l'interest de la societé civile demande qu'on leur fasse subir, que de permettre qu'un innocent pût être jamais exposé a ces tourmens, dont les Juges se servent dans les autres pays Chrétiens pour arracher aux accusez l'aveu de leurs crimes. Tous les suplices dont il permet l'usage, sont de ceux qui tuent les condamnez sans leur faire souffrir d'autre peine que la mort. Neanmoins ce peuple, si respectueux envers l'humanité, se plaît infiniment à voir les bêtes s'entre-déchirer. Il a même rendu capables de se tuer ceux des animaux à qui la nature a voulu refuser des armes qui puissent faire des blessures mortelles à leurs semblables, en leur fournissant avec industrie des armes artificielles qui blessent facilement à mort. Le peuple dont je parle contemple encore avec tant de plaisir des hommes, payez pour cela, se battre jusqu'à se faire des blessures dangereuses, qu'on peut croire qu'il auroit de veritables Gladiateurs à la Romaine, si la Bible défendoit un peu moins positivement de verser le sang des hommes hors

les cas d'une absolue necessité.

On peut dire la même chose d'autres Nations trés-polies & qui font profession de la Religion ennemie de l'effusion du sang humain. Les fêtes les plus cheres à nos ancêtres, les tournois n'étoient-ils pas des spectacles où la vie des tenants couroit un veritable danger ; il y arrivoit quelquefois que la lance *à roquet* blessoit à mort aussi-bien que la lance *à fer émoulu* : la France ne le sçut que trop quand le Roy Henry II. fut blessé mortellement dans une de ces fêtes. Mais nous avons dans nos Annales une preuve encore plus forte que celle-là, pour montrer qu'il est dans les spectacles les plus cruels une espece d'attrait capable de les faire aimer des peuples les plus humains. Les combats en champ clos, entre deux ou plusieurs champions, furent long temps en usage parmi nous ; & les personnes les plus considerables de la nation y tiroient l'épée par un motif plus serieux que celuy de divertir l'assemblée, c'étoit pour vuider leurs querelles, c'étoit pour s'entre-tuer. On accouroit cependant à ces combats comme à des fêtes, & la Cour de Henry II. si polie d'ailleurs, assista dans S. Germain au duel de Jarnac & de la Chatégneraie.

Les fêtes des taureaux coutent bien souvent la vie aux combatans. Un grenadier n'est pas plus exposé à l'attaque d'un chemin couvert, que le sont les champions qui combattent ces animaux furieux. Les Espagnols de toute condition montrent neanmoins pour des fêtes si dangereuses l'empressement qu'avoient les Romains pour les fêtes de l'amphitheatre. Malgré les efforts des Papes pour abolir les combats de taureaux ils subsistent encore, & la nation Espagnole, qui se pique de paroître du moins leur obéir avec soumission, n'a point eu dans ce cas-là de déference pour leurs remonstrances & pour leurs ordres. L'attrait de l'émotion fait oublier les premiers principes de l'humanité aux nations les plus débonnaires, & il cache aux plus Chrétiennes les maximes les plus évidentes de leur Religion.

Beaucoup de personnes mettent tous les jours une partie considerable de leur bien à la merci des cartes & des dez, quoyqu'elles n'ignorent point les mauvaises suites du gros jeu. Les hommes enrichis par ses bienfaits sont connus de toute l'Europe comme le sont ceux ausquels il est arrivé quelqu'avanture singuliere. Les hommes riches & ruinez

par le jeu paſſent en nombre les gens robuſtes que les Medecins ont rendus infirmes. Les fols & les fripons ſont les ſeuls qui joüent par un motif d'avarice & dans la vûe d'augmenter leur bien par des gains continuels. Ce n'eſt donc point l'avarice, c'eſt l'attrait du jeu qui fait que tant de perſonnes ſe ruinent à joüer. En effet, un joüeur habile doué du talent de combiner aiſement une infinité de circonſtances, & d'en tirer promptement des conſequences juſtes; un joüeur habile, dis-je, pourroit faire tous les jour un gain certain en ne riſquant ſon argent qu'aux jeux, où le ſuccez dépend encore plus de l'habileté des tenants, que du hazard des cartes & des dez : cependant il préfere par goût les jeux où le gain dépend entierement du caprice des dez & des cartes, & dans leſquels ſon talent ne lui donne point de ſuperiorité ſur les autres joüeurs. La raiſon d'une prédilection tellement oppoſée à ſes intereſts, c'eſt que les jeux qui laiſſent une grande part dans l'évenement à l'habileté du joüeur exigent une contention d'eſprit plus ſuivie : d'ailleurs ils ne tiennent pas l'ame dans une émotion continuelle ainſi que le jeu des Landſquenets, la Baſſette & les autres jeux où les évenemens dépendent entierement

du hazard : à ces derniers tous les coups ſont déciſifs, & chaque évenement fait perdre ou gagner quelque choſe. Ils tiennent donc l'ame dans une eſpece d'extaſe, & ils l'y tiennent encore ſans qu'il ſoit beſoin qu'elle contribuë à ſon plaiſir par une attention ſerieuſe dont nôtre pareſſe naturelle cherche toûjours à ſe diſpenſer. La pareſſe eſt un vice que les hommes ſurmontent bien quelquefois, mais qu'ils n'étouffent jamais : peut-être eſt-ce un bonheur pour la ſocieté que ce vice ne puiſſe pas être deraciné. Bien des gens croyent que luy ſeul empêche plus de mauvaiſes actions que toutes les vertus.

Ceux qui prennent trop de vin, ou qui ſe livrent à d'autres paſſions, en connoiſſent ſouvent les mauvaiſes ſuites bien mieux que ceux qui leur font des remontrances ; mais le mouvement naturel de nôtre ame eſt de ſe livrer à tout ce qui l'occupe, ſans qu'elle ait la peine d'agir avec contention. Voilà pourquoy la pluſpart des hommes ſont aſſujettis aux goûts & aux inclinations qui ſont pour eux des occaſions frequentes d'être occupés agreablement par des ſenſations vives & ſatisfaiſantes. *Trahit ſua quemque voluptas.* En cela les hommes ont le même but ; mais comme ils

ne ſont pas organiſez de même, ils ne cherchent pas tous les mêmes plaiſirs.

SECTION III.

Que le merite principal des Poëmes & des Tableaux conſiſte à imiter les objets qui auroient excité en nous des paſſions réelles. Les paſſions que ces imitations font naiſtre en nous ne ſont que ſuperficielles.

QUand les paſſions réelles & veritables qui procurent à l'ame ſes ſenſations les plus vives ont des retours ſi facheux, puiſque les momens heureux dont elles font joüir ſont ſuivis de journées ſi triſtes, l'art ne pourroit-il pas trouver le moyen de ſéparer les mauvaiſes ſuites de la pluspart des paſſions d'avec ce qu'elles ont d'agréable? L'art ne pourroit-il pas créer, pour ainſi dire, des êtres d'une nouvelle nature? Ne pourroit-il pas produire des objets qui excitaſſent en nous des paſſions artificielles capables de nous occuper dans le moment que nous les ſentons, & incapables de nous cauſer des peines réelles & des afflictions veritables dans la ſuite.

La Poësie & la Peinture en ſont venus à bout. Je ne prétends pas ſoûtenir que les premiers Peintres & les premiers Poëtes, ny les autres Artiſans qui peuvent faire la même choſe qu'eux, ayent porté ſi loin leur idée, & qu'ils ſe ſoyent propoſé des vûës ſi rafinées en travaillant. Les premiers Inventeurs du bain n'ont pas ſongé qu'il fût un remede propre à guérir de certains maux, ils ne s'en ſont ſervis que comme d'un rafraîchiſſement agréable durant la chaleur, lequel on a découvert depuis être utile pour rendre la ſanté dans certaines maladies : de même les premiers Poëtes & les premiers Peintres n'ont ſongé peut-être qu'à flater nos ſens & nôtre imagination, & c'eſt en travaillant pour cela qu'ils ont trouvé le moyen d'exciter dans nôtre cœur des paſſions artificielles. C'eſt par hazard que les inventions les plus utiles à la ſocieté ont été trouvées. Quoyqu'il en ſoit, ces phantômes de paſſions que la Poëſie & la Peinture ſcavent exciter en nous émouvant par les imitations qu'elles nous préſentent, ſatisfont au beſoin où nous ſommes d'être occupez.

Les Peintres & les Poëtes excitent en nous ces paſſions artificielles, en nous préſentant les imitations des objets qui

ſont

sont capables d'exciter en nous des passions veritables Comme l'impression que ces imitations font sur nous est du même genre que l'impression que l'objet méme qui a été imité par le Peintre ou par le Poëte feroit sur nous : comme l'impression que l'imitation fait n'est differente de l'impression que l'objet imité feroit qu'en ce qu'elle est moins forte, elle doit exciter dans nôtre ame une passion qui ressemble à celle que l'objet imité y auroit pû exciter. La copie de l'objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l'objet y auroit excitée. Mais comme l'impression que l'imitation fait n'est pas aussi profonde que l'impression que l'objet même auroit faite ; comme l'impression faite par l'imitation n'est pas serieuse, d'autant qu'elle ne va point jusqu'à l'ame pour laquelle il n'y a pas d'illusion dans ces sensations, ainsi que nous l'expliquerons tantôt plus au long; enfin comme l'impression faite par l'imitation n'affecte que l'ame sensitive, elle s'efface bien-tôt. Cette impression superficielle faite par une imitation disparoît sans avoir des suites durables, comme en auroit une impression faite par l'objet même que le Peintre ou le Poëte ont imité.

On conçoit facilement la raiſon de la difference qui ſe trouve entre l'impreſſion faite par l'objet même & l'impreſſion faite par l'imitation. L'imitation la plus parfaite n'a qu'un être artificiel, ~~il~~ elle n'a qu'une vie empruntée, au lieu que la force & l'activité de la nature ſe trouve dans l'objet imité. C'eſt en vertu du pouvoir qu'il tient de la nature même que l'objet réel agit ſur nous. *Namque iis quæ in exemplum aſſumimus ſub eſt natura & vera vis, contra omnis imitatio ficta*, dit Quintilien.

Inſtit. lib. 10. cap. 2.

Voilà d'où procede le plaiſir que la Poëſie & la Peinture font à tous les hommes. Voilà pourquoy nous regardons avec contentement les peintures dont le merite conſiſte à mettre ſous nos yeux des avantures ſi funeſtes, qu'elles nous auroient fait horreur ſi nous les avions vûes veritablement, car comme le dit Ariſtote dans ſa poëtique : *Des monſtres & des hommes morts ou mourants que nous n'oſerions regarder ou que nous ne verrions qu'avec horreur, nous les voyons avec plaiſir imitez dans les ouvrages des Peintres, Mieux ils ſont imitez, plus nous les regardons avidement.* Il en eſt de même des imitations que fait la poëſie.

Chap. 4.

Le plaiſir qu'on ſent à voir les imitations que les Peintres & les Poëtes

ſçavent faire des objets qui auroient excité en nous des paſſions dont la réalité nous auroit étée à charge eſt un plaiſir pur. Il n'eſt pas ſuivi des inconveniens dont les émotions ſerieuſes qui auroient été cauſées par l'objet même ſeroient accompagnées.

Des exemples éclairciront encore mieux que des raiſonnemens une opinion que je puis craindre de n'expoſer point aſſez diſtinctement. Le maſſacre des Innocens a dû laiſſer des idées bien funeſtes dans l'imagination de ceux qui virent réellement les ſoldats effrénez égorger les enfans dans le ſein des meres ſanglantes. Le tableau de le Brun où nous voyons l'imitation de cet évenement tragique nous émeut & nous attendrit, mais il ne laiſſe point dans nôtre eſprit aucune idée importune : ce tableau excite nôtre compaſſion, ſans nous affliger réellement. Une mort telle que la mort de Phédre : une jeune Princeſſe expirante avec des convulſions affreuſes, en s'accuſant elle-même des crimes atroces dont elle s'eſt punie par le poiſon, ſeroit un objet à fuir. Nous ſerions pluſieurs jours avant que de pouvoir nous diſtraire des idées noires & funeſtes qu'un pareil ſpectacle ne manqueroit pas d'empreindre dans nôtre

imagination. La tragedie de Racine qui nous préſente l'imitation de cet évenement nous émeut & nous touche ſans laiſſer en nous la ſemence d'une triſteſſe durable. Nous joüiſſons de nôtre émotion ſans être allarmez par la crainte qu'elle ne dure trop long-temps. C'eſt ſans nous attriſter réellement que la piece de Racine fait couler des larmes de nos yeux: l'affliction n'eſt, pour ainſi dire, que ſur la ſuperficie de nôtre cœur, & nous ſentons bien que nos pleurs finiront avec la repreſentation de la fiction ingenieuſe qui les fait couler.

Nous écoutons donc avec plaiſir les hommes les plus malheureux quand ils nous entretiennent de leurs infortunes par le moyen du pinceau d'un Peintre, ou dans les vers d'un Poete; mais, comme le remarque Diogene Laerce, nous ne les écouterions qu'avec repugnance s'ils déploroient eux-mêmes leurs malheurs devant nous. *Itaque eos qui lamentationes imitantur libenter, qui autem verè lamentantur hos ſine voluptate audimus*, dit la Verſion latine. Le Peintre & le Poëte ne nous affligent qu'autant que nous le voulons, ils ne nous font aimer leurs Heros & leurs Heroines qu'autant qu'il nous plaît, au lieu que nous ne ſerions pas les maîtres de la meſure de

In Ariſtippo.

nos ſentimens ; nous ne ſerions pas les maîtres de leur vivacité comme de leur durée, ſi nous avions été frapés par les objets mêmes que ces habiles Artiſans ont imités.

Il eſt vray que les jeunes gens qui s'adonnent à la lecture des Romans, dont l'attrait conſiſte dans des imitations poëtiques, ſont ſujets à être tourmentés par des afflictions & par des deſirs trés-réels, mais ces maux ne ſont pas les ſuites neceſſaires de l'émotion artificielle cauſée par le portrait de Cyrus & de Mandane. Cette émotion artificielle n'en eſt que l'occaſion ; elle fomente dans le cœur d'une jeune perſonne qui lit les Romans avec trop de goût les principes des paſſions naturelles qui ſont déja en elle, & la diſpoſe ainſi à concevoir plus aiſement des ſentimens paſſionnez & ſerieux pour ceux qui ſont à portée de luy en inſpirer : ce n'eſt point Cyrus ou Mandane qui ſont le ſujet de ſes agitations.

On dit bien encore qu'on a vû des hommes ſe livrer de ſi bonne foy aux impreſſions des imitations de la Poëſie, que la raiſon ne pouvoit plus reprendre ſes droits ſur leur imagination alienée. On ſçait l'avanture des habitans d'Abdere qui furent ſi frappés par les ima-

ges tragiques de l'Andromede d'Euripide, que l'imitation fit ſur eux une impreſſion ſerieuſe & de même nature que l'impreſſion que la choſe imitée auroit faite elle-même : ils en perdirent le ſens pour un temps, comme il pourroit arriver de le perdre à la vuë des évenemens tragiques à l'excés. On cite auſſi un bel eſprit du dernier ſiecle qui, trop ému des peintures de l'Aſtrée, ſe crut le ſucceſſeur de ces Bergers galands qui n'eurent jamais d'autre patrie que les eſtampes & les tapiſſeries. Son imagination alterée luy fit faire des extravagances ſemblables à celles que Cervantes fait faire en une folie du même genre, mais d'une autre eſpece, à ſon Dom Quichotte, aprés avoir ſupoſé que la lecture des proueſſes de la Chevalerie errante eut tourné la tête à ce bon Gentilhomme.

Il eſt bien rare de trouver des hommes qui ayent en même temps le cœur ſi ſenſible & la raiſon ſi foible, s'il en eſt veritablement de tels, leur petit nombre ne merite pas qu'on faſſe une exception à cette regle generale : que nôtre ame demeure toûjours la maîtreſſe de ces émotions ſuperficielles que les vers & les tableaux excitent en elle.

On peut même penser que le Berger visionnaire dont je viens de parler n'auroit jamais pris ny pannetiere, ny houlette sans quelque Bergere qu'il voyoit tous les jours ; il est vray seulement que sa passion n'auroit pas produit des effets aussi bizarres, si, pour me servir de cette expression, elle n'eût été antée sur les chimeres dont la lecture de l'Astrée avoit rempli son imagination. Car pour l'avanture d'Abdere, le fait comme il arrive toûjours est bien moins merveilleux dans l'auteur original que dans la narration de ceux qui nous le donnent de la troisiéme ou de la seconde main. Lucien raconte seulement que les Abderitains ayant vû la representation de l'Andromede d'Euripide durant les chaleurs les plus ardentes de l'esté, plusieurs d'entre-eux qui tomberent malades bientôt aprés, recitoient dans le transport de la fiévre des vers de cette tragedie ; c'étoit la derniere chose qui eût fait sur eux une grande impression. Lucien ajoûte que le froid de l'hyver, dont la proprieté est d'éteindre les maladies épidemiques allumées par l'intemperie de l'esté, fit cesser la déclamation & la maladie.

Dans la maniere d'écrire l'Histoire.

SECTION IV.

Du pouvoir que les imitations ont sur nous, & de la facilité avec laquelle le cœur humain est ému.

PErsonne ne doute que les Poëmes ne puissent exciter en nous des passions artificielles, mais il paroîtra peut-être extraordinaire à bien du monde & même à des Peintres de profession d'entendre dire que des tableaux, que des couleurs appliquées sur une toile puissent exciter en nous des passions : cependant cette verité ne peut surprendre que ceux qui ne font pas d'attention à ce qui se passe dans eux-mêmes. Peut-on voir le tableau du Poussin qui represente la mort de Germanicus sans être ému de compassion pour ce Prince & pour sa famille, comme d'indignation contre Tibere ? Les Graces de la Gallerie du Luxembourg & plusieurs autres tableaux n'auroient pas été défigurés, si leurs possesseurs les eussent vû sans émotion; car tous les tableaux ne sont pas du genre de ceux dont parle Aristote, quand il dit : *Qu'il est des tableaux aussi capables de faire rentrer en eux-mêmes les*

Polit. liv. 5.

hommes vicieux, que les preceptes de morale des Philoſophes. Les perſonnes delicates ſouffrent-elles dans leurs cabinets des tableaux dont quelques figures ſont hydeuſes, comme un Promethée attaché au rocher peint par le Guerchin. L'imitation d'un objet hydeux fait ſur elles une impreſſion qui approche trop de celle que l'objet même auroit faite. S. Gregoire de Nazianze rapporte l'hiſtoire d'une Courtiſane qui, dans un lieu où elle n'étoit pas venue pour faire des reflexions ſerieuſes, jetta les yeux par hazard ſur le portrait d'un Polémon Philoſophe fameux pour ſon changement de vie, lequel tenoit du miracle, & qui rentra en elle-même à la vuë de ce portrait. Cedrenus raconte qu'un tableau du Jugement dernier contribua beaucoup à la converſion d'un Roy des Bulgares. Ceux qui ont gouverné les peuples dans tous les temps ont toûjours fait uſage des peintures & des ſtatuës pour leur mieux inſpirer les ſentimens qu'ils vouloient leur donner ſoit en religion, ſoit en politique.

Ces objets ont toûjours fait une grande impreſſion ſur les hommes, principalement dans les contrées où communément ils ont le ſentiment trés-vif, telles que ſont les Regions de l'Europe

les plus voiſines du Soleil, & les côtes de l'Aſie & de l'Afrique qui ſont face à ces Regions. Qu'on ſe ſouvienne de la défenſe que les tables de la Loy font aux Juifs de peindre & *de tailler* des figures humaines : Elles faiſoient trop d'impreſſion ſur un peuple enclin par ſon caractere à ſe paſſioner pour les objets capables de l'émouvoir.

Dans quelques pays Proteſtants, où ſous prétexte de Réforme, les ſtatuës & les tableaux ont été bannis des Egliſes ; le Gouvernement ne laiſſe pas de mettre en œuvre le pouvoir que la Peinture à naturellement ſur les hommes pour contribuer à tenir le peuple dans le reſpect des Loix. On voit au-deſſus des *Placards* où ces Loix ſont écrites des tableaux repreſentans le ſuplice auquel les infracteurs qui les violeroient ſont condamnés. Il faut que dans cet Etat, rempli d'Obſervateurs politiques qui étendent leur attention ſur bien des choſes auſquelles on ne daigne point faire reflexion en d'autre pays, ces Obſervateurs ayent remarqué que ces tableaux fuſſent propres à donner du moins aux enfans, qui doivent un jour devenir des hommes, plus de crainte des châtimens prononcez par la Loy. Dans la Republique dont je parle on met auſſi entre les

mains des enfans des livres pour apprendre à lire dont l'éloquence est à la portée de cet âge & remplis encore d'images qui representent des évenemens arrivés dans leur propre patrie, lesquels sont propres à leur inspirer de l'aversion contre la puissance de l'Europe qui dans le temps est la plus suspecte à la Republique. Lorsque le systeme de l'Europe vient à changer, on fait un nouveau livre, & on substitue la Puissance de l'Europe qui est devenuë redoutable à l'Etat à la place de celle qu'il a cessé de craindre. On change l'objet de la terreur qu'on veut inspirer aux citoyens dés l'enfance

La Profession de Quintilien étoit d'enseigner aux hommes l'art d'émouvoir les autres hommes par la force de la parole; cependant Quintilien met en paralelle le pouvoir de la Peinture avec le pouvoir de l'art Oratoire. *Sic in intimos*, dit-il en parlant de la Peinture, *penetrat sensus ut vim dicendi non nunquam superare videatur.* Le même Auteur rapporte qu'il a vû quelquefois les accusateurs faire exposer dans le Tribunal un tableau, où le crime dont ils poursuivoient la vengeance étoit représenté, afin d'exciter encore plus efficacement l'indignation des Juges contre

Instit. lib. 11. *c.* 3.

le coupable. On appelloit la Peinture au secours de l'art Oratoire en un temps où cet Art ètoit dans sa perfection. *Et ipse aliquando vidi depictam tabulam supra Jovem, in imaginem rei cujus atrocitate judex erat commovendus.*

Instit. lib. 6. c. 2.

Quand on fait attention à la sensibilité naturelle du cœur humain, à sa disposition pour être ému facilement par tous les objets dont les Peinrres & les Poëtes font des imitations; on n'est pas surpris que les vers & les tableaux mêmes puissent l'agiter. La nature a voulu mettre en luy cette sensibilité si prompte & si soudaine comme le premier fondement de la societé. L'amour de soy-même qui se change presque toûjours en amour propre immoderé, à mesure que les hommes avancent en âge, les rend trop attachez à leurs interests presens & à venir, & trop durs envers les autres lorsqu'ils prennent leur resolution de sens rassis. Il étoit à propos que les hommes pussent être tirés de cet état facilement. La nature a donc pris le parti de nous construire de maniere que l'agitation de tout ce qui nous approche eut un puissant empire sur nous, afin que ceux qui ont besoin de nôtre indulgence ou de nôtre secours pussent nous ébranler avec facilité. Ainsi leur émo-

tion seule nous touche subitement ; & ils obtiennent de nous, en nous attendrissant, ce qu'ils n'obtiendroient jamais par la voye du raisonnement & de la conviction. Les larmes d'un inconnu nous émeuvent même avant que nous sachions le sujet qui le fait pleurer. Les cris d'un homme, qui ne tient à nous que par l'humanité, nous font voler à son secours par un mouvement machinal qui précede toute deliberation. Celui qui nous aborde la joie peinte sur le visage excite en nous un sentiment de joie, avant que nous soyons informés du sujet de la sienne.

Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
Humani vultus

Horatius de Arte.

Pourquoy les Acteurs qui se passionnent veritablement en déclamant, ne laissent-ils pas de nous émouvoir & de nous plaire, bien qu'ils ayent des défauts essentiels : c'est que les hommes qui sont eux-même touchés, nous touchent sans peine. Les Acteurs dont je parle sont émus veritablement, & cela leur donne le droit de nous émouvoir, quoyqu'ils ne soient point capables d'exprimer les passions avec la noblesse ny avec la justesse convenable. La nature dont ils font entendre la voix supplée à

leur insuffisance, ils font ce qu'ils peuvent; elle fait le reste.

De tous les talens qui donnent de l'empire sur les autres hommes, le talent le plus puissant n'est pas la superiorité d'esprit & de lumieres : C'est le talent de les émouvoir à son gré, ce qui se fait principalement en paroissant soy-même ému & penetré des sentimens qu'on veut leur inspirer. C'est le talent d'être comme Catilina, *Cujus rei libet simulator*, qu'on appellera, si on veut, le talent d'être grand Comedien. Ceux des Anglois qui sont le mieux informés de l'histoire de leur pays, ne parlent pas d'Olivier Cromwel avec la même admiration que le commun de la Nation; ils luy refusent ce genie étendu, penetrant & superieur que luy donnent bien des gens, & ils luy accordent pour tout merite la valeur du simple soldat & le talent d'avoir sçu paroître penetré des sentimens qu'il vouloit feindre, & aussi ému des passions qu'il vouloit inspirer aux autres, que s'il les avoit senties veritablement. Turlow, disent-ils, luy expliquoit dans le temps, & comme on l'explique à une femme qu'on veut faire agir dans une affaire importante, quelles personnes il falloit gagner pour faire réüssir un projet, & par quel en-

droit il falloit les attaquer. Olivier leur parloit enſuite ſi pathetiquement, qu'il les gagnoit. L'Europe ſurpriſe de le voir détourner à ſon avantage l'évenement qu'on avoit cru le devoir perdre, luy faiſoit honneur pour ce ſuccez de trois vertus qu'il n'avoit pas : c'eſt ainſi que ſa reputation s'eſt établie. Quelques Contemporains d'un Miniſtre des plus illuſtres que la France ait eu dans le dernier ſiecle diſoient la même choſe de luy.

Quand nous ſommes dans un de ces réduits où pluſieurs joüeurs ſont aſſis autour de differentes tables:pourquoy un inſtinct ſecret nous fait-il prendre place auprés des joüeurs qui riſquent de plus groſſes ſommes, bien que leur jeu ne ſoit pas auſſi digne de curioſité que celuy des autres tables ? Quel attrait nous ramene auprés d'eux quand un mouvement de curioſité nous a fait aller voir ce que la fortune décidoit ſur les theatres voiſins ? C'eſt que l'émotion des autres nous émeut nous-mêmes, & ceux qui joüent gros jeu nous émeuvent davantage, parce qu'eux-mêmes ils ſont plus émus.

Enfin il eſt facile de concevoir comment les imitations que la Peinture & la Poëſie nous préſentent ſont capables

de nous émouvoir, quand on fait reflexion qu'une coquille, une fleur, une medaille où le temps n'a laissé que des phantômes de Lettres & de figures, excitent des passions ardentes & inquietes : le desir de les voir & l'envie de les posseder. Une grande passion allumée par le plus petit objet est un évenement ordinaire. Rien n'est surprenant dans nos passions qu'une longue durée.

SECTION V.

Que Platon ne bannit les Poëtes de sa Republique, qu'à cause de l'impréssion trop grande que leurs imitations peuvent faire.

L'Impression que les imitations font sur nous en certaines circonstances paroît même si forte, & par consequent si dangereuse à Platon, qu'elle est cause de la resolution qu'il prend de ne point souffrir l'imitation Poëtique, ou la Poësie proprement dite, dans cette République ideale dont il regle la constitution avec tant de plaisir. Il craint que les peintures & les imitations qui sont l'essence de la Poësie ne fassent trop d'ef-

fet sur l'imagination de son peuple favori, qu'il se representoit avec la conception aussi vive & d'un naturel aussi sensible que les Grecs ses compatriotes. Les Poëtes, dit Platon, ne se plaisent point à nous décrire la tranquillité de l'interieur d'un homme sage qui conserve toûjours une égalité d'esprit à l'épreuve des peines & des plaisirs. Ils ne font pas servir le talent de la fiction pour nous peindre la situation d'un homme qui souffre avec constance la perte d'un fils unique. Ils n'introduisent pas sur les theatres des personnages qui sachent faire taire les passions devant la raison. Platon n'a pas tort sur ce point : Un Stoïcien joüeroit un rôle bien ennuieux dans une tragedie. Les Poëtes qui veulent nous émouvoir, c'est Platon qui reprend la parole, presentent des objets bien differents : ils introduisent dans leurs Poëmes des hommes livrés à des desirs violens, des hommes en proye à toutes les agitations des passions, ou qui lûtent du moins contre leurs secousses. Les Poëtes sçavent si bien que c'est l'agitation d'un personnage qui nous fait prendre plaisir à l'entendre parler, qu'ils font disparoître les personnages dés qu'il est décidé s'ils seront heureux ou malheureux, dés que leur destinée est

De Rep. lib. 10. p. 604 Edit. Serrani.

fixée. Or, ſuivant le ſentiment de Platon, l'habitude de ſe livrer aux paſſions, même à ces paſſions artificielles, que la Poëſie excite, affoiblit en nous l'empire de l'ame ſpirituelle & nous diſpoſe à nous laiſſer aller aux mouvemens de nos appetits. C'eſt le dérangement de l'ordre que ce Philoſophe voudroit établir dans les actions de l'homme qui, ſelon luy, doivent être reglées par ſon intelligence, & non pas gouvernées par les appetits de l'ame ſenſitive.

De Rep. lib. 3. p. 395.

Platon reproche encore un autre inconvenient à la Poëſie : c'eſt que les Poëtes en ſe mettant auſſi ſouvent qu'ils le font à la place des hommes vicieux dont ils veulent exprimer les ſentimens, contractent à la fin les mœurs vicieuſes dont ils font tous les jours des imitations. Il eſt trop à craindre que leur eſprit ne ſe corrompe à force de s'entretenir des idées qui occupent les hommes corrompus. *Frequens imitatio*, dit Quintilien en parlant des Comediens, *tranſit in mores.*

Inſt. Or. lib. 1. cap. 19.

De Rep. lib. 10. p. 607.

Platon appuie de ſa propre experience les raiſonnemens qu'il fait ſur les mauvais effets de la Poëſie. Aprés avoir avoüé que ſouvent il s'eſt trop laiſſé ſeduire à ſes charmes, il compare la peine qu'il ſent à ſe ſeparer d'Homere à la peine d'un amant forcé, aprés bien

des combats, à quitter une maîtreſſe qui prend trop d'empire ſur luy. Il l'appelle ailleurs le Poëte par excellence & le premier de tous les inventeurs. Si Platon exclut les Poëtes de ſa République, on voit bien qu'il ne les en exile que par la même raiſon qui engage les Prédicateurs à prêcher contre les ſpectacles, & qui faiſoit chaſſer d'Athenes ceux des citoyens qui plaiſoient trop à leurs compatriotes.

Voilà les motifs qui font proſcrire à Platon la partie de l'Art poëtique qui conſiſte à peindre & à imiter; car il conſent à garder dans ſa République la partie de cet Art qui enſeigne la conſtruction du Vers & la compoſition du Métre, c'eſt la partie de l'Art qu'on nomme ſouvent Verſification, & que nous appellerons quelquefois dans ces Reflexions la Mécanique de la Poëſie. Platon vante même aſſez cette partie de l'Art poëtique, laquelle ſçait rendre un diſcours plus pompeux & plus agreable à l'oreille, en introduiſant dans ſes phraſes un nombre & une harmonie qui lui plaiſent plus que la cadence de la proſe. Selon lui les loüanges des Dieux & celles des Heros miſes en vers en deviennent plus capables de plaire & de ſe faire retenir. Le but de Platon eſt toûjours de conſerver dans ſon état les

parties d'un Art qui sont presqu'incapables de nuire, lorsqu'il proscrit celles qui luy semblent trop dangereuses. C'est ainsi qu'en bannissant de sa Republique ceux des *Modes* de la Musique ancienne dont les chants mous & effeminez luy sont suspects, il y conserve d'autres Modes dont les chants ne luy paroissent pas devoir être pernicieux.

On pourroit répondre à Platon qu'un Art necessaire & même simplement utile dans la societé n'en doit pas être banni, parce qu'il peut devenir un Art nuisible entre les mains de ceux qui en abuseroient. On ne doit proscrire dans un Etat que les Arts superflus & dangereux en même temps, & se contenter de prendre des précautions pour empêcher les Arts utiles d'y faire du dommage : Platon luy-même ne défend pas de cultiver la vigne sur les côteaux de sa Republique, quoyque les excés du vin fassent commettre de grands désordres, & quoyque les attraits de cette liqueur engagent souvent d'en prendre au-delà du besoin.

Le bon usage que plusieurs Poëtes ont fait dans tous les temps de l'invention & des imitations de la Poësie, montrent assez qu'elle n'est pas un Art inutile dans la societé. Comme il est aussi

propre par ſa nature à peindre les actions qui peuvent porter les hommes aux penſées vertueuſes, que les actions qui peuvent irriter les inclinations corrompuës : il ne s'agit que d'en faire un bon uſage. La peinture des actions vertueuſes échauffe nôtre ame ; elle l'éleve en quelque façon au deſſus d'elle-même, & elle excite en nous des paſſions loüables telles que ſont l'amour de la patrie & de la gloire. L'habitude de ces paſſions nous rend capables de bien des efforts de vertu & de courage que la raiſon ſeule ne pourroit pas nous faire tenter. Le bien de la ſocieté exige ſouvent d'un citoyen des ſervices ſi difficiles, qu'il eſt bon que les paſſions viennent au ſecours du devoir pour l'engager à les luy rendre. Enfin un bon Poëte ſçait diſpoſer de maniere les peintures qu'il fait des vices & des paſſions que ſes Lecteurs en aiment davantage la ſageſſe & la vertu. En voilà ſuffiſament à ce ſujet, d'autant plus que les Poëſies Françoiſes, comme nous le dirons dans la ſuite, ne ſçauroient prendre le même empire ſur les hommes que celles dont Platon craignoit ſi fort les effets. D'ailleurs nôtre naturel n'eſt pas auſſi vif ny auſſi ſenſible que celuy des Atheniens.

Mais Platon fait encore une autre ob-

jection contre le merite de la Poësie. C'est que les Poëtes ne sont que les imitateurs & les copistes des ouvrages & des productions des autres Artisans. Le Poëte qui fait la description d'un Temple n'est selon luy que le copiste de l'Architecte qui l'a fait élever; J'en tombe d'accord, & que j'aimerois mieux être, par exemple, l'Architecte qui a fait bâtir l'Eglise de Saint Pierre de Rome que le Poëte qui en auroit fait en vers une belle description. Je veux même qu'il y ait plus de merite à trouver les proportions qui rendent un vaisseau excellent voilier, qu'à décrire la rapidité de son vol sur les vastes plaines de la mer. Mais souvent aussi le merite est moindre à être l'ouvrier qu'à être l'imitateur? N'y a-t-il pas plus de merite d'avoir peint un viel livre comme l'a fait Despreaux, que de l'avoir relié, & imprimé si l'on veut?

De Rep. lib .10.

A ces mots il saisit un gros Infortiat
Grossi des visions d Accurse & d'Alciat
Inutile ramas de gothique écriture,
Dont quatre ais mal unis formoient la couverture
Entourrée à demi d'un viel parchemin noir
Où pendoit à trois clouds un reste de fermoir.

Icy le Copiste vaut mieux que l'Ori-

ginal. D'ailleurs combien de choſes les Poëtes imitent-ils, leſquels ne ſont pas l'ouvrage des hommes, comme le tonnerre & les autres metéores, en un mot toute la nature, l'ouvrage du Createur. Mais ce raiſonnement deviendroit une diſcuſſion Philoſophique qui nous meneroit trop loin, contentons-nous de dire que la societé qui excluëroit de ſon ſein tous les citoyens dont l'art pourroit être nuiſible, deviendroit bien-tôt un ſejour trop ſujet à l'ennui.

SECTION VI.

De la nature des ſujets que les Peintres & les Poëtes traitent. Qu'ils ne ſcauroient les choiſir trop interreſſants par eux-mêmes.

DEs que l'attrait principal de la Poëſie & de la Peinture, dés que le pouvoir qu'elles ont de nous émouvoir & de nous plaire vient des imitations qu'elles ſçavent faire des objets capables de nous intereſſer : la plus grande imprudence que le Peintre ou le Poëte puiſſent faire, c'eſt de prendre pour objet de leur imitation des choſes que

nous regarderions avec indifference dans la nature : c'eſt d'employer leur Art à nous repreſenter des actions qui ne s'attireroient qu'une attention mediocre ſi nousles voyons veritablement. Comment ſerons-nous touchés par la copie d'un original incapable de nous affecter ? Comment ſerons-nous attachés par un tableau qui repreſente un Villageois paſſant ſon chemin en conduiſant deux bêtes de ſomme, ſi l'action que ce tableau imite ne peut nous attacher ? Un conte en vers qui décrit une avanture que nous aurions vue ſans y prendre beaucoup d'intereſt, nous intereſſera encore moins. L'imitation agit toûjours plus foiblement que l'objet imité : *Quidquid alteri ſimile eſt, neceſſe eſt minus ſit, eò quod imitatur.* L'imitation ne ſcauroit donc nous émouvoir quand la choſe imitée n'eſt point capable de le faire. Les ſujets que Teniers, Wowermans & les autres Peintres de ce genre ont repreſentez, n'auroient obtenu de nous qu'une attention trés legere. Il n'eſt rien dans l'action d'une fête de village ou dans les divertiſſemens ordinaires d'un corps de garde qui puiſſe nous émouvoir. Il s'enſuit donc que l'imitation de ces objets peut bien nous amuſer durant quelque moment, qu'elle peut bien nous faire applaudir

Quintil. Inſt. lib. 10. cap. 2.

aux

ſence réelle, pour eſtre ſurpris des évenemens les plus miraculeux qui puſſent arriver ſur une hoſtie conſacrée On ne ſçauroit caracteriſer le chef viſible de l'Egliſe, introduit dans un ſemblable évenement par une expreſſion plus noble & plus convenable. Cette expreſſion laiſſe encore voir les traits du caractere particulier de Jules II. On reconnoît dans ſon portrait l'aſſiegeant obſtiné de la Mirandole. Mais le coloris de ce tableau qui eſt cauſe que nous en avons parlé, eſt très ſuperieur au coloris des autres tableaux de Raphaël. Le Titien n'a pas peint de chair où l'on voye mieux cette moleſſe qui doit eſtre dans un corps composé de liqueurs & de ſolides. Les drapperies paroiſſent de belles étoffes de laine & de ſoie que le tailleur viendroit d'employer. Si Raphaël avoit fait pluſieurs tableaux d'un coloris auſſi vrai & auſſi riche, il ſeroit cité entre les plus excellens coloriſtes.

Il en eſt de même des jeunes gens qui ſont nez Poëtes : Les beautez qui ſont dans les ouvrages faits avant eux les frappent vivement. Ils ſe rendent propres facilement la façon de tourner les Vers & la mécanique des Auteurs de ces ouvrages. Je voudrois que des memoires fidéles nous appriſſent à quel point l'imagination de Virgile s'é-

chauffât & s'enrichit, lorsqu'il lut l'Iliade pour la premiere fois.

Les ouvrages des grands maîtres ont encore un autre attrait pour les jeunes gens qui ont du genie : c'est de flater leur amour propre. Un jeune homme qui a du genie découvre dans ces ouvrages des beautez & des graces, dont il avoit déja une idée confuse, mises dans tout le jour dont elles sont susceptibles. Il croit reconnoître ses idées propres dans les beautez d'un chef-d'œuvre consacré par l'aprobation publique. Il lui arrive l'avanture qui arriva au Correge lorsqu'il vit pour la premiere fois un tableau de Raphaël, quand il étoit encore un simple bourgeois du bourg de Corregio, & non-pas un pauvre paysan. Monsieur Crozat a extrait des Registres de l'Abbaye de S. Jean de Parme plusieurs preuves qui font voir que Vasari se trompe dans l'idée qu'il donne de la fortune du Correge, & sur tout dans le recit qu'il fait des circonstances de sa mort. Le Correge qui n'étoit pas encore sorti de son état, quoi qu'il fut déja un grand Peintre, étoit si rempli de ce qu'il entendoit dire de Raphaël, que les Princes combloient à l'envi de presens & d'honneurs, qu'il s'étoit imaginé qu'il faloit que l'Artisan, qui faisoit une si grande figure dans le monde, fût d'un merite bien superieur

au

aux talents que l'Ouvrier avoit pour l'imitation, mais elle ne sçauroit nous toucher. Nous loüons l'art du Peintre à bien imiter, mais nous le blâmons d'avoir choisi pour l'objet de son travail des sujets qui nous interessent si peu.

Le plus beau paysage, fut-il du Titien & du Carrache, ne nous émeut pas plus que le feroit la vuë d'un canton de pays affreux ou riant: il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne, pour ainsi dire; & comme il ne nous touche gueres, il ne nous attache pas beaucoup. Les Peintres intelligens ont si bien connu, ils ont si bien senti cette verité, que rarement ils ont fait des paysages deserts & sans figures. Ils les ont peuplez, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages dont l'action fut capable de nous émouvoir & par consequent de nous attacher. C'est ainsi qu'en ont usé le Poussin, Rubens & d'autres grands Maîtres qui ne se sont pas contentés de mettre dans leurs paysages un homme qui passe son chemin, ou bien une femme qui porte des fruits au marché: ils y placent ordinairement des figures qui pensent, afin de nous donner lieu de penser; ils y mettent des hommes agités de passions, afin de reveiller les nô-

tres & de nous attacher par cette agitation. En effet on parle plus ſouvent des figures de ces tableaux que de leurs terraſſes & de leurs arbres. Le payſage que le Pouſſin a peint pluſieurs fois, & qui s'appelle communément l'Arcadie, ne ſeroit pas ſi vanté s'il étoit ſans figures.

Qui n'a point entendu parler de cette fameuſe contrée qu'on imagine avoir été durant un temps le ſejour des habitans les plus heureux qu'aucune terre ait jamais portez ? hommes toûjours occupés de leurs plaiſirs, & qui ne connoiſſoient d'autres inquietudes, ny d'autres malheurs que les infortunes qu'eſſuient dans les Romans ces Bergers chimeriques dont on veut nous faire envier la condition. Le tableau dont je parle repréſente le payſage d'une contrée riante. Au milieu l'on voit le monument d'une jeune fille morte à la fleur de ſon âge : c'eſt ce qu'on connoît par la ſtatuë de cette fille couchée ſur le tombeau à la maniere des anciens. L'inſcription ſepulcrale n'eſt que de quatre mots Latins : Je vivois cependant en Arcadie, *Et in Arcadia ego.* Mais cette inſcription ſi courte fait faire les plus ſerieuſes reflexions à deux jeunes garçons & à deux jeunes filles parées de guirlandes

de fleurs, & qui paroiſſent avoir rencontré ce monument ſi triſte en des lieux où l'on devine bien qu'ils ne cherchoient pas un objet affligeant. Un d'entre eux fait remarquer aux autres cette inſcription en la montrant du doigt, & l'on ne voit plus ſur leurs viſages, à travers l'affliction qui s'en empare, que les reſtes d'une joie expirante. On s'imagine entendre les reflexions de ces jeunes perſonnes ſur la mort qui n'épargne ny l'âge, ny la beauté, & contre laquelle les plus heureux climats n'ont point d'azile. On ſe figure ce qu'elles vont ſe dire de touchant lorſqu'elles ſeront revenuës de la premiere ſurpriſe, & l'on l'applique à ſoy-même & à ceux pour qui l'on s'intereſſe.

Il en eſt de la Poëſie comme de la Peinture, & les imitations que la Poëſie fait de la nature nous touchent ſeulement à proportion de l'impreſſion que la choſe imitée feroit ſur nous, ſi nous la voyons veritablement. Un conte en vers dont le ſujet ne feroit point plaiſant par luy-même, ne feroit rire perſonne quelque bien verſifié qu'il pût être. Quand une Satire ne met pas dans un beau jour quelque verité dont j'avois déja un ſentiment confus, quand elle ne contient pas de ces maximes dignes de paſſer inceſ-

ſamment en proverbes à cauſe du grand ſens qu'elles renferment en abregé, je puis tout au plus la loüer d'être bien écrite; mais je n'en retiens rien, & j'ai auſſi peu d'envie de la vanter que de la relire. Si le trait de l'Epigramme n'eſt pas vif, ſi le ſujet n'en eſt pas tel qu'on l'écoutât avec plaiſir, quand même il ſeroit raconté en proſe, l'Epigramme, quoyque bien verſifiée & rimée richement, ne ſera retenuë de perſonne. Un Poëte Dramatique qui met ſes perſonnages en des ſituations qui ſont ſi peu intereſſantes, que j'y verrois réellement des perſonnes de ma connoiſſance ſans être bien ému, ne m'émeut gueres en faveur de ces perſonnages. Comment la copie me toucheroit-elle ſi l'original ne ſçauroit me toucher?

SECTION VII.

Que la Tragedie nous affecte plus que la Comedie à cauſe de la nature des ſujets que la Tragedie traite.

QUand on a fait reflexion que la Tragedie affecte, qu'elle occupe plus une grande partie des hommes que la Comedie, il n'eſt plus

permis de douter que les imitations ne nous intereſſent qu'à proportion de l'impreſſion que l'objet imité auroit faite ſur nous. Or il eſt certain que les hommes en general ne ſont pas autant émus par l'action theatrale, qu'ils ne ſont pas auſſi livrés au ſpectacle dans les repreſentations des Comedies que dans celles des Tragedies. Ceux qui font leur amuſement de la Poeſie Dramatique, parlent plus ſouvent & avec plus d'affection des Tragedies que des Comedies qu'ils ont vûes ; ils ſçavent un plus grand nombre de vers des pieces de Corneille & de Racine, que de celles de Moliere. Enfin nous ſouffrons plus volontiers le mediocre dans le genre Tragique que dans le genre Comique, qui ſemble n'avoir pas le même droit ſur nôtre attention que le premier,

> *habet Comœdia tanto*
> *Plus oneris, quanto veniæ minus.*

Lib. pri. Epla prima.

diſoit Horace. Tous ceux qui travaillent pour nôtre theatre parlent de même, & ils aſſurent qu'il eſt moins dangereux de donner un rendez-vous au public pour le divertir en le faiſant pleurer, que pour le divertir en le faiſant rire.

Il ſemble cependant que la Comedie dût attacher les hommes plus que la

Tragedie. Un Poëte Comique ne dépeint pas aux ſpectateurs des Heros, ou des caracteres qu'ils n'ayent jamais connus que par des idées vagues que leur imagination en peut avoir formées ſur le raport des Hiſtoriens : il n'entretient pas le parterre de conjurations contre l'Etat, d'oracles ny d'autres évenemens merveilleux, & tels que la pluspart des ſpectateurs, qui jamais n'ont eu part à des avantures ſemblables, ne ſçauroient bien connoître ſi les circonſtances & les ſuites de ces avantures ſont expoſées avec vraiſemblance. Au contraire le Poëte Comique dépeint nos amis & les perſonnes avec qui nous vivons tous les jours. Le theatre, ſuivant Platon, ne ſubſiſte, pour ainſi dire, que des fautes où tombent les hommes, parce qu'ils ne ſe connoiſſent pas bien eux-mêmes. Les uns s'imaginent être plus puiſſants qu'ils ne ſont, d'autres plus éclairés & d'autres enfin plus aimables. Le Poëte Tragique nous expoſe les inconveniens dont l'ignorance de ſoy-même eſt cauſe parmi les Souverains & d'autres perſonnes independantes qui peuvent ſe vanger avec éclat, dont le reſſentiſſement eſt naturellement violent, & dont les paſſions propres à être traitées ſur la ſcene peuvent donner lieu à de grands

In Phil. p. 48.

évenemens. Le Poëte Comique nous expose qu'elles sont les suites de cette ignorance de soy-même parmi le commun des hommes dont le ressentiment est asservi aux loix, & dont les passions propres au theatre ne sçauroient produire que des broüilleries, des projets, en un mot des évenemens ordinaires. Le Poëte Comique nous entretient donc des avantures de nos égaux, & il nous présente des portraits dont nous voyons tous les jours les originaux. Qu'on me pardonne l'expression : il fait monter le parterre même sur la scene. Les hommes toûjours avides de démêler le ridicule d'autrui, & naturellement desireux d'acquerir toutes les lumieres qui peuvent les autoriser à moins estimer les autres, devroient donc trouver mieux leur compte avec Thalie qu'avec Melpoméne : Thalie est encore plus fertile que Melpoméne en leçons à nôtre usage. Si la Comedie ne corrige pas tous les défauts qu'elle joüe, elle enseigne du moins comment il faut vivre avec les hommes qui sont sujets à ces défauts, & comment il faut s'y prendre pour éviter avec eux la dureté qui les irrite & la basse complaisance qui les flatte. Au contraire la Tragedie représente des Heros à qui nôtre situation ne

nous permet guéres de vouloir ressembler, & ses leçons & ses exemples roulent sur des évenemens si peu semblables à ceux qui nous peuvent arriver, que les applications que nous en voudrions faire seroient toûjours bien vagues & bien imparfaites.

Poeti. chap. 5. vet. Etym. Græ.

Mais la Comedie, suivant la définition d'Aristote est l'imitation du ridicule des hommes; & la Tragedie, suivant la signification qu'on luy donnoit, est l'imitation de la vie & du discours des Heros ou des hommes sujets par leur élevation aux passions les plus effrénées. Elle est l'imitation des crimes & des malheurs des grands hommes, comme des vertus les plus sublimes dont ils soyent capables. Le Poëte Tragique nous fait voir les hommes en proye aux passions les plus violentes & dans les plus grandes agitations. Ce sont des Dieux injustes, mais tout-puissans, qui demandent qu'on égorge aux pieds de leurs autels une jeune Princesse innocente. C'est le grand Pompée, le vainqueur de tant de Nations, & la terreur des Rois de l'Orient, massacré par de vils esclaves. Nous ne reconnoissons pas nos amis dans les personnages du Poëte Tragique, mais leurs passions sont plus emportées; & comme les loix ne sont pour ces pas-

ſions qu'un frein trés-foible, elles ont bien d'autres ſuites que les paſſions des perſonnages du Poëte Comique. Ainſi la terreur & la pitié, que la peinture des évenemens tragiques excite dans nôtre ame, nous occupent d'avantage que le rire & le mépris que les incidens des Comedies excitent en nous.

SECTION VIII.

Des differens genres de la Poëſie & de leur caractere.

IL en eſt de même de tous les genres de Poëſie, & chaque genre nous touche à proportion que l'objet, lequel il eſt de ſon eſſence de peindre & d'imiter, eſt capable de nous émouvoir. Voilà pourquoy le genre Elegiaque & le genre Bucolique ont plus d'attrait pour nous que le genre Dogmatique. Ainſi *les vers que ſoupiroit Tibulle & que l'amour lui dictoit*, pour me ſervir de l'expreſſion de l'Auteur de l'Art poëtique, nous plaiſent infiniment toutes les fois que nous les reliſons. Ovide nous charme dans celles de ſes Elegies où il n'a pas ſubſtitué ſon eſprit au langage de la nature. Perſonne ne quitta jamais par ce degoût

qui vient de ſatieté la lecture des Eglogues de Virgile. Elles font encore un plaiſir ſenſible quand elles n'ont plus rien de nouveau pour nous, & quand la memoire devance les yeux dans cette lecture. Ces deux genres de Poëſie nous font entendre des hommes touchés, & qui nous rendroient trés ſenſibles à leurs peines comme à leurs plaiſirs, s'ils nous entretenoient eux-mêmes.

Les Epigrammes, dont le merite conſiſte en jeux de mots, ou dans une alluſion ingenieuſe, ne nous plaiſent que lorſqu'elles ſont nouvelles pour nous. C'eſt la premiere ſurpriſe qui nous frappe. Le trait eſt émouſſé dés que nous en avons retenu le ſens : mais les Epigrammes qui peignent des objets capables de nous attendrir ou de s'attirer une grande attention en quelque maniere que ce ſoit, font toûjours impreſſion ſur nous. On les relit pluſieurs fois & bien des perſonnes les retiennent ſans avoir jamais penſé à les apprendre. Pour ne point mettre en jeu les Poëtes modernes, les Epigrammes de Martial, qu'on ſçait communément, ne ſont point celles où il a joüé ſur le mot, mais bien les Egigrammes où il a dépeint un objet capable de nous intereſſer beaucoup. Telle eſt l'Epigramme de Martial ſur

Atria la femme de Pétus.

Les Auteurs sensez qui ont voulu composer des Poëmes dogmatiques, & faire servir les vers à nous donner des leçons, se sont conduits suivant le principe que je viens d'exposer. Afin de soûtenir l'attention du lecteur, ils ont semé leurs vers d'images qui peignissent des objets touchans ; car les objets, qui ne sont propres qu'à satisfaire nôtre curisioté, ne nous attachent pas autant que les objets qui sont capables de nous attendrir. S'il est permis de parler ainsi, l'esprit est d'un commerce plus difficile que le cœur.

SECTION IX.

Comment on rend les Sujets dogmatiques, interessans.

QUand Virgile composa ses Georgiques qui sont un Poëme dogmatique, dont le titre nous promet des instructions sur l'agriculture & sur les occupations de la vie champestre, il eut attention à le remplir d'imitations faites d'aprés des objets qui nous auroient attachés dans la nature. Virgile ne s'est pas même contenté de ces images répandues avec un art infini dans tous

l'ouvrage, il place dans un de ces livres une dissertation faite à l'occasion des présages du soleil, où il traite un sujet aussi interressant que l'étoit pour les Romains le meurtre de Jules Cesar & les commencemens du regne d'Auguste, avec toute l'invention dont la poësie la plus magnifique est capable. Il met dans un autre livre, ou la Fable miraculeuse d'Aristée, ou la Peinture des effets de l'Amour. Dans un autre, c'est un tableau de la vie champestre qui forme un paysage riant & rempli des figures les plus aimables. Enfin il infere dans cet ouvrage l'avanture tragique d'Orphée & d'Euridice, capable de faire fondre en larmes ceux qui la verroient veritablement. Il est si vray que ce sont ces images qui sont cause qu'on se plaît tant à lire les Georgiques, que l'attention se relâche sur les vers qui donnent les preceptes que le titre a promis. Suposé même que l'objet, qu'un poëme dogmatique nous présente, fût si curieux qu'on le lût une fois avec plaisir, on ne le reliroit pas avec la même satisfactionqu'on relit une Eglogue. L'esprit ne sçauroit joüir deux fois du plaisir d'apprendre la même chose, comme le cœur peut joüir deux fois du plaisir de sentir la même émotion. Le plaisir d'apprendre est con-

sommé par le plaisir de sçavoir.

Les Poëmes dogmatiques, que leurs Auteurs ont dédaigné d'embellir par des tableaux pathétiques assez frequens, ne sont gueres entre les mains du commun des hommes. Quelque soit le merite de ces poëmes, on en regarde la lecture comme une occupation serieuse, & non pas comme un plaisir. On les aime moins, & le public n'en retient gueres que les vers qui contiennent des tableaux pareils à ceux dont on loüe Virgile d'avoir enrichi ses Georgiques. Il n'est personne qui n'admire le genie & la verve de Lucrece, l'énergie de ses expressions, la maniere hardie dont il peint des objets, pour lesquels le pinceau de la Poësie ne paroissoit point fait : enfin sa dexterité, pour mettre en vers des choses, que Virgile luy-même auroit peut-être desesperé de pouvoir dire *en langage des Dieux* : mais Lucrece est bien plus admiré qu'il n'est lû. Il y a plus à profiter dans son Poëme *De Natura rerum* tout rempli qu'il est de mauvais raisonnemens, que dans l'Eneide de Virgile: cependant tout le monde lit & relit Virgile, & peu de personnes font de Lucrece leur livre favori. On ne lit son ouvrage que de propos deliberé, & il n'est point, comme l'Eneide, un de ces

livres ſur leſquels un attrait inſenſible fait d'abord porter la main quand on veut lire une heure ou deux. Qu'on compare le nombre des traductions de Lucrece avec le nombre des traductions de Virgile dans toutes les langues polies,& l'on trouvera quatre traductions de l'Eneide de Virgile contre une traduction du Poëme *De Natura rerum.* Les hommes aimeront toûjours mieux les livres qui les touchent que les livres qui les inſtruiſent. Comme l'ennui leur eſt plus à charge que l'ignorance , ils préferent le plaiſir d'être émus au plaiſir d'être inſtruits.

SECTION X.

Objection tirée des tableaux pour montrer que l'art de l'imitation intereſſe plus que le ſujet même de l'imitation.

ON pourroit objecter que des tableaux où nous ne voyons que l'imitation de differens objets qui ne nous auroient point attachés , ſi nous les avions vûs dans la nature , ne laiſſent pas de ſe faire regarder long-temps. Nous donnons plus d'attention à des fruits & à des animaux repreſentés dans

un tableau, que nous n'en donnerions à ces objets mêmes. La copie nous attache plus que l'original.

Je répons que, lorſque nous regardons avec application les tableaux de ce genre, nôtre attention principale ne tombe pas ſur l'objet imité, mais bien ſur l'art de l'imitateur. C'eſt moins l'objet qui fixe nos regards que l'adreſſe de l'Artiſan; nous ne donnons pas plus d'attention à l'objet même imité dans le tableau, que nous luy en donnons dans la nature. Ces tableaux ne ſont point regardés auſſi long-temps que ceux où le merite du ſujet eſt joint avec le merite de l'execution. On ne regarde pas auſſi long-temps un panier de fleurs de Baptiſte, ny une feſte de village de Teniers, qu'un des ſept Sacremens du Pouſſin, ou une autre compoſition hiſtorique, executée avec autant d'habileté, que Baptiſte & Teniers en font voir dans leur execution. Un tableau d'hiſtoire auſſi-bien peint qu'un corps de garde de Teniers nous attache bien d'avantage que le corps de garde. Il faut toûjours ſuppoſer, comme la raiſon le demande, que l'art ait réuſſi également; car il ne ſuffit pas que les tableaux ſoyent de la même main. Par exemple, on voit avec plus de plaiſir une fête de village de

Teniers qu'un de ſes tableaux d'hiſtoire, mais cela ne prouve rien. Tout le monde ſçait que Teniers réuſſiſſoit auſſi mal dans les compoſitions ſerieuſes, qu'il réuſſiſſoit bien dans les compoſitions groteſques.

Or en diſtinguant l'attention qu'on donne à l'art d'avec celle qu'on donne à l'objet imité, on trouvera toûjours que j'ai raiſon d'avancer que l'imitation ne fait jamais ſur nous plus d'impreſſion que l'objet imité en pourroit faire. Cela eſt vray même en parlant des tableaux, qui ſont prétieux par le merite ſeul de l'execution.

L'art de la Peinture eſt ſi difficile, il nous attaque par un ſens, dont l'empire ſur nôtre ame eſt ſi grand, qu'un tableau peut plaire par les ſeuls charmes de l'execution, independamment de l'objet qu'il repreſente : mais nôtre attention & nôtre eſtime ſont alors uniquement pour l'art de l'imitateur qui ſçait nous plaire, même ſans nous toucher. Nous admirons le pinceau qui a ſçu contrefaire ſi bien la nature. Nous examinons comment l'Artiſan a fait pour tromper nos yeux, au point de leur faire prendre des couleurs couchées ſur une ſuperficie pour de veritables fruits. Un Peintre peut donc paſſer pour

un grand Artiſan, en qualité de deſſinateur élegant, ou de coloriſte rival de la nature, quand même il ne ſcauroit pas faire uſage de ſes talens pour repreſenter des objets touchans, & pour mettre dans ſes tableaux l'ame & la vraiſemblance qui ſe font ſentir dans ceux du Raphaël & du Pouſſin. Les tableaux de l'Ecole Lombarde ſont admirez, bien que les Peintres s'y ſoyent bornés ſouvent à flater les yeux par la richeſſe & par la verité de leurs couleurs, ſans penſer peut-être que leur art fût capable de nous attendrir : mais leurs Partiſans les plus zelez tombent d'acord qu'il manque une grande beauté aux tableaux de cette Ecole, & que ceux du Titien, par exemple, feroient encore bien plus prétieux s'il avoit traité toûjours des ſujets touchans, & s'il eut joint plus ſouvent les talens de ſon Ecole aux talens de l'Ecole Romaine. Le tableau de ce grand Peintre qui repreſente ſaint Pierre Martyr, Religieux Dominiquain, maſſacré par les Vaudois, n'eſt peut-être pas ſon tableau le plus prétieux par la richeſſe des couleurs locales ; cependant de l'aveu du Cavalier Ridolfi, l'Hiſtorien des Peintres de l'Ecole de Veniſe, c'eſt celuy qui eſt le plus connu & le plus vanté. Mais l'action de ce tableau eſt in-

p. 151.

terreſſante, & le Titien l'a traitée avec plus de vraiſemblance & avec une expreſſion des paſſions plus touchante que celles de ſes autres ouvrages.

SECTION XI.

Que les beautés de l'execution ne rendent pas ſeules un Poëme un bon ouvrage, comme elles rendent un tableau un ouvrage prêtieux.

IL n'en eſt pas des Poëtes, qui n'ont d'autre merite que celuy d'exceller dans la verſification, & qui ne ſçavent pas nous dépeindre aucun objet capable de nous toucher ; mais qui, pour me ſervir de l'expreſſion d'Horace, ne mettent ſur le papier que *des niaiſeries harmonieuſes*, comme des Peintres dont je viens de parler. Le Public ne fait jamais beaucoup de cas des ouvrages d'un Poëte qui n'a pour tout talent que celuy de réüſſir dans la mécanique de ſon Art. On auroit tort cependant d'accuſer le Public de rigueur envers les Poëtes & d'indulgence envers les Peintres. Il eſt tout autrement difficile d'être bon coloriſte & deſſinateur élegant, que grand arrangeur de mots & rimeur exact. D'ail-

leurs il n'eſt point d'imitation de la nature dans la compoſition du ſimple verſificateur, où du moins, comme je l'expoſerai plus au long dans la ſuite de cet ouvrage, il eſt bien difficile que des vers François imitent aſſez-bien dans la prononciation le bruit que le ſens décrit, pour donner beaucoup de reputatation au Poëte qui ne ſçauroit pas faire autre choſe. La rime n'eſt pas l'imitation d'aucune beauté qui ſoit dans la nature: mais, comme je viens de le dire, il eſt une imitation des beautés de la nature dans les tableaux du Peintre qui ne ſcait que bien colorier. Nous y retrouvons la chair des hommes, & nous reconnoiſſons dans ſes payſages les differens effets de la lumiere & la couleur naturelle de tous les objets.

Dés que le merite principal des Poëmes & des Tableaux conſiſte à repreſenter des objets capables de nous attacher & de nous toucher ſi nous les voyons veritablement, il eſt facile de concevoir combien le choix du ſujet eſt important pour les Peintres & pour les Poëtes. Ils ne peuvent le choiſir trop intereſſant.

Cui lecta potenter erit res
Nec facundia deſeret hunc, nec lucidus ordo. *Horat. de Arte.*

SECTION XII.

Qu'un Poëme nous interesse en deux manieres : comme étant un homme en general, & comme étant un certain homme en particulier.

UN sujet peut être interessant en deux manieres. En premier lieu il est interessant de luy-même, & parce que ses circonstances sont telles qu'elles doivent toucher les hommes en general. En second lieu il est interressant par raport à certaines personnes seulement, c'est-à-dire que le sujet qui n'est capable de s'attirer qu'une attention mediocre du commun des hommes, s'attire cependant une attention trés-serieuse de la part de certaines personnes. Par exemple, un portrait est un tableau assez indifferent pour ceux qui ne connoissent pas la personne qu'il représente ; mais ce portrait est un tableau prétieux pour ceux qui aiment la personne dont il est le portrait. Des vers remplis de sentimens pareils aux nôtres, & qui dépeignent une situation dans laquelle nous sommes, ou même une situation dans

laquelle nous aurions été autrefois, ont pour nous un attrait particulier. Le ſujet qui renferme les principaux évenemens de l'hiſtoire d'un certain peuple eſt plus intereſſant pour ce peuple-là, que pour une autre Nation. Le ſujet de l'Eneide étoit plus intereſſant pour les Romains, qu'il ne l'eſt pour nous. Le ſujet du poëme de la Pucelle d'Orleans eſt plus interreſſant pour nous que pour les Italiens. Je ne parlerai pas plus au long de cet intereſt de raport & particulier à certains hommes comme à certains tems, d'autant qu'il eſt facile aux Peintres & aux Poëtes de connoître ſi les ſujets qu'ils entreprennent de traiter intereſſent beaucoup les perſonnes devant leſquelles ils doivent produire leurs ouvrages.

Je me contenterai donc de faire deux reflexions à ce ſujet. La premiere eſt qu'il eſt bien difficile qu'un poëme de quelque étenduë, & qui ne doit pas être ſoûtenu par le pathétique de la declamation, ny par l'appareil du theatre, réüſiſſe s'il n'eſt pas compoſé ſur un ſujet qui réuniſſe les deux intereſts; je veux dire ſur un ſujet capable de toucher tous les hommes & qui plaiſe encore particulierement aux compatriotes de l'Auteur, parce qu'il parle des choſes auſquelles ils s'intereſſent le plus. On ne

lit pas un poëme pour s'instruire, mais pour son plaisir, & on le quitte quand il n'a point un attrait capable de nous attacher. Or il est presqu'impossible que le genie du Poëte soit assez fertile en beautés, & que le Poëte puisse les diversifier encore avec assez de varieté pour nous tenir attentifs, pour ainsi dire, à force d'esprit, durant la lecture d'un poëme Epique. C'est trop oser que d'entreprendre à la fois d'exciter & de satisfaire nôtre curiosité. C'est trop entreprendre que de vouloir nous faire aimer des personnages qui nous sont pleinement indifferens, avec assez d'affection, pour être émus de tous leur succés & de toutes leurs traverses. Il est bon que le Poëte se prévaille de toutes les inclinations & de toutes les passions qui sont déja en nous, principalement de celles qui nous sont propres comme citoyens d'un certain pays, ou par quelqu'autre endroit. Le Poëte qui introduiroit Henri IV. dans un poëme Epique nous trouveroit déja affectionnez à son Heros & à son sujet : son art s'épuiseroit peut-être en vain avant qu'il nous eût interessés pour un Heros ancien ou pour un Prince étranger, autant que nous le sommes déja pour le meilleur de nos Rois.

L'interest de raport, ou l'interest qui nous est particulier, excite autant nôtre curiosité, il nous dispose du moins autant que l'interest general à nous attendrir, comme à nous attacher. L'imitation des choses ausquelles nous nous interessons, comme citoyens d'un certain pays, ou comme Sectateurs d'un certain party, a des droits privilegiez sur nôtre application. Combien de livres de parti doivent leur premiere vogue à l'interest particulier que prennent à ces livres les personnes attachées à la cause pour laquelle ils parlent. Il est vrai que le public oublie bien-tôt les livres qui n'ont d'autre merite que celuy de paroître en certaines conjonctures : il faut que le livre soit bon dans le fonds pour se soûtenir, mais s'il est tel, s'il merite de plaire à tous les hommes, l'interest particulier le fait connoître beaucoup plus-tôt. Un bon livre fait à la faveur de cet interest une fortune & plus prompte & plus grande. D'ailleurs il est des interests de raport qui subsistent longtemps & qui peuvent concilier à un ouvrage durant plusieurs siecles l'attention particuliere d'un grand nombre de personnes. Tel est l'interest que prend une Nation au Poëme qui décrit les principaux évenemens de son Histoire, & qui

parle des villes, des fleuves & des édifices sans cesse presens à ses yeux. Cet interest particulier auroit fait réussir la Pucelle de Chapelain, si le poëme n'eut été que mediocre.

Il est vray que toutes les Nations de l'Europe lisent encore l'Eneide de Virgile avec un plaisir infini, quoyque les objets que ce poëme decrit ne soyent plus sous leurs yeux, & quoyqu'elles ne prennent pas le même interest à la fondation de l'Empire Romain que les contemporains de Virgile, dont les plus considerables se disoient encore descendus des Heros qu'il chante. Les fêtes, les combats & les lieux dont il parle ne sont connus à plusieurs de ses Lecteurs que parce que luy-même en raconte. Mais l'Eneide, l'ouvrage du Poëte le plus accompli qui jamais ait écrit, a, pour ainsi dire, des moyens de reste de faire fortune. Quoyque ce poëme ne nous touche plus que parce que nous sommes des hommes, il nous touche encore assez pour nous attacher : mais on ne sçauroit promettre à ses ouvrages une fortune pareille à celle de l'Eneide, qui est celle de toucher sans cet interest qui a un raport particulier au Lecteur, à moins d'une grande présomption, principalement quand on compose en François.

C'est

C'eſt ce que je tâcherai d'expliquer plus au long dans la ſuite de cet écrit.

Ma ſeconde reflexion ſera ſur l'injuſtice des jugemens temeraires qu'on porte quelquefois en taxant de menſonge ce que diſent les anciens Auteurs du ſuccez prodigieux de certains ouvrages, & cela parce qu'on ne fait pas attention à l'intereſt particulier que prenoient à ces ouvrages ceux qui leur ont tant applaudi. Par exemple, ceux qui s'étonnent que Ceſar ait été déconcerté en écoutant l'Oraiſon de Ciceron pour Ligarius, & que le Dictateur ſe ſoit oublié luy-même juſqu'à laiſſer tomber par un mouvement involontaire des papiers qu'il tenoit entre ſes mains. Ceux qui diſent qu'aprés avoir lû cette Oraiſon, ils cherchent encore l'endroit qui fut capable de frapper un ſi grand coup ſur un homme tel que Ceſar, parlent en Grammairiens qui n'ont jamais étudié que la langue des hommes, & qui n'ont jamais acquis aucune connoiſſance des mouvemens de leur cœur. Qu'on ſe mette en la place de Ceſar & l'on trouvera ſans peine cet endroit. On concevra bientôt comment le Vainqueur de Pharſale, qui ſur le champ de Bataille même avoit embraſſé ſon ennemi vaincu comme ſon concitoyen, a pu ſe laiſſer toucher par

la peinture de cet évenement que fait Ciceron, au point d'oublier qu'il fut assis sur le Tribunal.

Revenons à l'interest general & aux sujets où il se trouve, lesquels sont propres à toucher tout le monde. Les Peintres & les Poëtes n'en doivent traiter que de tels. Il est vray que ces Artisans sçavent enrichir leurs sujets, ils peuvent rendre les sujets qui sont naturellement denuez d'interest des sujets interressans: mais il arrive plusieurs inconveniens à traiter de ces sujets qui tirent tout leur pathétique de l'invention de l'Artisan. Un Peintre, & principalement un Poëte qui traite un sujet sans interest, n'en peut vaincre la sterilité, il ne peut jetter du pathetique dans l'action indifferente qu'il imite qu'en deux manieres, ou bien il embellit cette action par des Episodes, ou bien il change les principales circonstances de cette action. Si le parti que le Poëte choisit est d'embellir son action par des Episodes, l'interest qu'on prend à ces Episodes ne sert qu'à faire mieux sentir la froideur de l'action principale; & on lui reproche d'avoir mal rempli son titre. Si le Poëte change les principales circonstances de l'action que nous devons supposer être un évenement generalement connu, son

Poëme ceſſe d'être vraiſemblable. Un fait ne ſçauroit nous paroître vraiſemblable quand nous ſommes informés du contraire par des témoins dignes de foy : c'eſt ce que nous expoſerons plus au long quand nous ferons voir que toute ſorte de fiction n'eſt pas permiſe en Poëſie, non plus qu'en Peinture.

Que les Peintres & les Poëtes examinent donc ſerieuſement ſi l'action qu'ils veulent traiter nous toucheroit ſenſiblement ſi nous la voyions veritablement, & qu'ils ſoyent perſuadés que ſon imitation nous affectera encore moins. Qu'ils ne s'en raportent pas même uniquement à leur propre diſcernement, en une déciſion tellement importante au ſuccez de leurs ouvrages. Avant que de s'affectionner à leurs ſujets, avant, pour ainſi dire, que d'épouſer leurs perſonnages, qu'ils conſultent leurs amis : c'eſt le temps où ils en peuvent recevoir les avis les plus utiles. L'imprudence eſt grande d'attendre à demander avis ſur un bâtiment, quand il eſt déja ſorti de terre, & quand on ne peut plus rien changer dans l'eſſentiel de ſon plan ſans renverſer la moitié d'un édifice.

SECTION XIII.

Qu'il est des sujets propres specialement pour la Poësie, & d'autres specialement propres pour la Peinture. Moyens de les reconnoistre.

NOn seulement le sujet de l'imitation doit être interessant par luy-même, mais il faut encore le choisir convenable à la Peinture, si l'on veut en faire un tableau, & convenable à la Poësie quand on veut le traiter en vers. Il est des sujets plus avantageux pour les Peintres que pour les Poëtes, comme il en est qui sont plus avantageux pour les Poëtes que pour les Peintres. C'est ce que je vais tâcher d'exposer, aprés avoir prié qu'on me pardonne un peu de longueur dans cette discussion. Il m'a paru qu'il falloit m'étendre pour être plus intelligible.

Un Poëte peut nous dire beaucoup de choses qu'un Peintre ne sçauroit nous faire entendre. Un poëte peut exprimer ceux de nos sentimens & celles de nos pensées qu'un Peintre ne sçauroit rendre, parce que ny les uns, ny les au-

tres ne ſont pas ſuivis d'aucuns mouvement propre & ſpecialement marqué dans nôtre atitude, ny précisément caracteriſé ſur nôtre viſage. Ce que Cornelie dit à Ceſar en venant luy découvrir la Conjuration qui l'alloit faire périr dans une heure,

L'exemple que tu dois periroit avec toy.

ne peut être rendu par un Peintre. Il peut bien, en donnant à Cornelie une contenance convenable à ſa ſituation & à ſon caractere, nous donner quelque idée de ſes ſentimens; mais la penſée de cette Romaine, qui veut que la mort de l'Oppreſſeur de la Republique ſoit un ſuplice qui puiſſe épouvanter ceux qui voudroient attenter ſur la liberté, & non pas un crime déteſtable, ne donne point de priſe au pinceau. Il n'eſt pas d'expreſſion pittoreſque qui puiſſe articuler, pour ainſi dire, les paroles du vieil Horace, quand il répond à celuy qui luy demandoit ce que ſon fils pouvoit faire ſeul contre trois combattans: *Qu'il mourût.* Un Peintre peut bien faire voir qu'un homme eſt ému d'une certaine paſſion, quand même il ne le dépeint pas dans l'action, parce qu'il n'eſt pas de paſſion de l'ame qui ne ſoit en même temps une paſſion du corps. Mais ce que la colere fait penſer de ſingulier

ſuivant ſon caractere propre, & ſuivant les circonſtances où l'on ſe rencontre, ce qu'elle fait dire de ſublime, par raport à la ſituation du perſonnage qui parle, il eſt trés-rare que le Peintre puiſſe l'exprimer aſſez intelligiblement pour être entendu.

Par exemple, le Pouſſin a bien pû dans ſon tableau de la mort de Germanicus exprimer toutes les eſpeces d'affliction dont ſa famille & ſes amis furent penetrés, quand il mourut empoiſonné entre leurs bras ; mais il ne luy étoit pas poſſible de nous rendre compte des derniers ſentimens de ce Prince ſi propres à nous attendrir. Un Poëte le peut faire : il peut luy faire dire : Je ſerois en droit de me plaindre d'une mort auſſi prématurée que la mienne, quand bien même elle arriveroit par la faute de la nature ; mais je meurs empoiſonné : pourſuivez donc la vengeance de ma mort, & ne rougiſſez point de vous faire délateurs pour l'obtenir. La compaſſion du public ſera du côté de pareils accuſateurs. Un Peintre ne ſçauroit exprimer la pluſpart de ces ſentimens ; il ne peut encore peindre dans chaque tableau qu'un des ſentimens qu'il luy eſt poſſible d'exprimer. Il peut bien, pour donner à comprendre le ſoupçon qu'a-

voit Germanicus que Tibere fut l'auteur de ſa mort, faire montrer par Germanicus à ſa femme Agrippine une ſtatue de Tibere d'un geſte & avec un air de viſage propres à caracteriſer ce ſentiment; mais il faut qu'il employe tout ſon tableau à l'expreſſion de ce ſentiment.

Comme le tableau qui repreſente une action, ne nous fait voir qu'un inſtant de ſa durée, le Peintre ne ſçauroit atteindre au ſublime que les choſes qui ont precedé la ſituation préſente jettent quelquefois dans un ſentiment ordinaire. Au contraire la Poëſie nous décrit tous les incidens rémarquables de l'action qu'elle traite, & ce qui s'eſt paſſé jette ſouvent du merveilleux ſur une choſe fort ordinaire qui arrive dans la ſuite. C'eſt ainſi que la Poëſie peut employer ce merveilleux qui naît des circonſtances, & qu'on appellera ſi l'on veut un ſublime de raport. Telle eſt la ſaillie du Miſantrope qui, rendant un compte ſerieux des raiſons qui l'empêchent de s'établir à la Cour, adjoûte aprés une déduction des contraintes réelles & gênantes qu'on s'épargne en n'y vivant point.

On n'a pas à louer les vers de Meſſieurs tels.

Cette penſée devient ſublime par le ca-

ractere connu du perſonnage qui parle, & par la procedure qu'il vient d'eſſuier, pour avoir dit que des vers mauvais ne valoient rien.

Il eſt encore plus facile, ſans comparaiſon, au Poëte qu'au Peintre de nous affectionner à ſes perſonnages, & de nous faire prendre un grand intereſt à leur deſtinée. Les qualitez exterieures comme la beauté, la jeuneſſe, la majeſté & la douceur que le Peintre peut prêter à ſes perſonnages, ne ſçauroient nous intereſſer à leur deſtinée autant que les vertus & les qualitez de l'ame que le Poëte peut prêter aux ſiens. Un Poëte peut nous rendre preſqu'auſſi ſenſibles aux malheurs d'un Prince, dont nous n'entendîmes jamais parler, qu'aux malheurs de Germanicus, par le caractere grand & aimable qu'il donnera au Heros inconnu qu'il voudra nous rendre cher. Voilà ce qu'un Peintre ne ſçauroit faire : il eſt réduit à ſe ſervir pour nous toucher de perſonnages que nous connoiſſons déja : ſon merite eſt de nous faire reconnoître ſeurement & facilement ces perſonnages. C'eſt un chef-d'œure du Pouſſin de nous avoir fait reconnoître Agrippine dans ſon tableau de la mort de Germanicus avec autant d'eſprit qu'il l'a fait. Aprés avoir traité

les differens genres d'affliction des autres personnages du tableau comme des passions qui pouvoient s'exprimer, il place à côté du lit de Germanicus une femme noble par sa taille & par ses vêtemens, qui se cache le visage avec les mains, & dont l'atitude entiere marque encore la douleur la plus profonde. On conçoit sans peine que l'affliction de ce personnage doit surpasser celle des autres, puisque ce grand Maître désesperant de la représenter, s'est tiré d'affaire par un trait d'esprit. Ceux qui sçavent que Germanicus avoit une femme uniquement attachée à luy, & qui reçut ses derniers soupirs, reconnoissent Agrippine aussi certainement que les antiquaires la reconnoissent à sa coifure, & à son air de teste pris d'aprés les médailles. Si le Poussin n'est pas l'inventeur de ce trait de Poësie qu'il peut bien avoir emprunté du Grec qui peignit Agamemmon la tête voilée au sacrifice d'Iphigenie sa fille ; ce trait est toûjours un chef-d'œuvre de la Peinture. Je dis toûjours le Poussin conformement à l'usage établi, bien que ce *le* dont les Italiens accompagnent les noms illustres, puisse donner à penser que le Poussin fut Italien. Nicolas Poussin, c'est son nom, étoit d'Andeli en Normandie.

Je me ſuis étonné pluſieurs fois que les Peintres qui ont un ſi grand intereſt à nous faire reconnoître les perſonnages dont ils veulent ſe ſervir pour nous toucher, & qui doivent rencontrer tant de difficultez à les faire reconnoître à l'aide ſeule du pinceau, n'accompagnaſſent pas toûjours leurs tableaux d'hiſtoire d'une courte inſcription. Les trois quarts des Spectateurs qui ſont d'ailleurs trés-capables de rendre juſtice à l'ouvrage, ne ſont point aſſez lettrés pour deviner le ſujet du tableau. Il eſt pour eux une belle perſonne qui plaît, mais qui parle une langue qu'ils n'entendent point: on s'ennuie bien-tôt de la regarder, parce que la durée des plaiſirs, où l'eſprit ne prend point de part, eſt bien courte.

Le ſens des Peintres Gothiques, tout groſſier qu'il étoit, leur a fait connoître l'utilité des inſcriptions pour l'intelligence du ſujet des tableaux. Il eſt vray qu'ils ont fait un uſage auſſi barbare de cette connoiſſance, que de leurs pinceaux: ils faiſoient ſortir de la bouche de leurs figures par une précaution bizarre des rouleaux ſur leſquels ils écrivoient ce qu'ils prétendoient faire dire à ces figures indolentes; c'étoit-là veritablement faire parler ſes figures. Les rouleaux dont je parle ſe ſont anneau-

tis avec le goût Gothique : mais quelquefois les plus grands Maîtres ont jugé deux ou trois mots necessaires à l'intelligence du sujet de leurs ouvrages, & même ils n'ont pas fait scrupule de les écrire dans un endroit du plan de leurs tableaux où ils ne gastoient rien. Raphaël & le Carache en ont usé ainsi : Coypel a placé de même des bouts de vers de Virgile dans la Gallerie du Palais Royal, pour ayder à l'intelligence de ses sujets qu'il a tirez de l'Eneide. Déja les Peintres dont on grave les ouvrages commencent à sentir l'utilité de ces inscriptions, & ils en mettent au bas des estampes qui se font d'aprés leurs tableaux.

Le Poëte arrive encore plus certainement que le Peintre à l'imitation de son objet. Un Poëte peut employer plusieurs traits pour exprimer la passion & le sentiment d'un de ses personnages. Si quelques-uns de ces traits avortent, s'ils ne frappent point précisement à son but ; s'ils ne rendent pas exactement toute l'idée qu'il veut exprimer, d'autres traits plus heureux peuvent venir au secours des premiers. Joints ensemble, ils feront ce qu'un seul n'auroit pû faire, & ils exprimeront ainsi l'idée du Poëte dans toute sa force. Tous les traits dont Ho-

mere ſe ſert pour peindre l'impetuoſité d'Achile ne ſont pas également forts, mais les foibles ſont rendus plus forts par d'autres, auſquels ils donnent réciproquement plus d'énergie. Tous les traits que Moliere employe pour crayonner ſon Miſantrope ne ſont pas également heureux, mais les uns adjoûtent aux autres, & pris tous enſemble, ils forment le caractere le mieux deſſiné & le portrait le plus parfait qui jamais ait été mis ſur le théatre. Il n'en eſt pas de même du Peintre qui ne peint qu'une fois chacun de ſes perſonnages, & qui ne ſcauroit employer qu'un trait pour exprimer une paſſion ſur chacune des parties du viſage où cette paſſion doit être rendue ſenſible. S'il ne forme pas bien le trait qui doit exprimer la paſſion, ſi, par exemple, lorſqu'il peint un mouvement de la bouche, ſon contour n'eſt point la ligne qu'il falloit préciſement tirer, l'idée du Peintre avorte; & le perſonnage, au lieu d'exprimer une paſſion, ne fait plus qu'une grimace. Ce que le Peintre fait de mieux dans les autres parties du viſage, peut bien engager d'excuſer ce qu'il a fait de mal en deſſignant la bouche, mais il ne ſupplée pas le trait manqué. C'eſt même ſouvent en vain qu'il tente de corriger

sa faute; il recommence sans faire mieux, & semblable à ceux qui cherchent dans leur memoire un nom propre oublié, il trouve tout hormis le trait qui pourroit seul former l'expression qu'il veut imiter. Ainsi quoyqu'il soit des caracteres qu'un Peintre ne puisse pas exprimer, moralement parlant, il n'en est pas qu'un Poëte ne puisse copier. Nous allons voir aussi qu'il est bien des beautez dans la nature que le Peintre copie plus facilement, & dont il fait des imitations beaucoup plus touchantes que le Poëte.

Tous les hommes s'affligent, pleurent & rient; tous les hommes ressentent les passions, mais les mêmes passions sont marquées en eux à des caracteres differens. Les passions sont variées, même dans les personnes qui, suivant la supposition de l'Artisan, doivent prendre un égal interest à l'action principale du tableau. L'âge, la patrie, le temperament, le sexe & la profession mettent de la difference entre les symptomes d'une passion produite par le même sentiment. L'affliction de ceux qui regardent le sacrifice d'Iphigenie vient du même sentiment de compassion, & cependant cette affliction doit se manifester differamment en chaque spectateur, suivant l'observation que nous

venons de faire. Or le Poëte ne ſçauroit rendre cette diverſité ſenſible dans ſes vers. S'il le fait ſur la ſcéne, c'eſt à l'aide de la déclamation, c'eſt par le ſecours du jeu muet des Acteurs.

On conçoit facilement comment un Peintre varie par l'âge, le ſexe, la patrie, la profeſſion & le temperamment, la douleur de ceux qui voyent mourir Germanicus ; mais on ne conçoit point comment un Poëte Epique, par exemple, viendroit à bout d'orner ſon Poëme par cette varieté, ſans s'embaraſſer en des deſcriptions qui rendroient ſon recit ennuieux. Il faudroit qu'il commençât par un détail fatiguant de l'âge, du temperamment, & même du veſtement des perſonnages qu'il veut introduire à ſon action principale. On ne lui pardonneroit jamais une énumeration pareille; s'il fait cette énumeration dans ſes premiers livres, le Lecteur ne s'en ſouviendra plus, & il ne ſentira pas les beautez dont l'intelligence dépend de ce qu'il aura oublié ; s'il fait cette énumeration immediatement avant la cataſtrophe, elle deviendra un retardement inſuportable. D'ailleurs la Poëſie manque d'expreſſions propres à nous inſtruire de la plus grande partie de ces circonſtances. A peine la Phyſique viendroit-elle à bout,

par le secours des termes de cette science, de bien expliquer le temperamment plus ou moins composé, & le caractere de chaque spectateu. Pour faire concevoir sans peine & distinctement toutes ces choses, il faut les exposer aux yeux.

Rien n'est plus facile au Peintre intelligent que de nous faire connoître l'âge, le temperamment, le sexe, la profession, & même la patrie de ses personnages, en se servant des habillemens, de la couleur des chairs, de celle de la barbe & des cheveux, de leur longueur & de leur épaisseur, comme de leur tournure naturelle, de l'habitude du corps, de la contenance, de la figure de la tête, de la physionomie, du feu, du mouvement & de la couleur des yeux, & de plusieurs autres choses qui rendent le caractere d'un personnage reconnoissable par sentiment. La nature a mis en nous un instinct, pour faire le discernement du caractere des hommes, qui va plus viste & plus loin que ne peuvent aller nos reflexions sur les indices & sur les signes de leurs caracteres. Or cette diversité d'expression imite merveilleusement la nature qui, nonobstant son uniformité, est toûjours marquée dans chaque sujet à un coin particulier. Où je ne trouve pas cette

diverſité , je ne vois plus la nature & je reconnois l'Art. Le tableau dans lequel pluſieurs têtes & pluſieurs expreſſions ſont les mêmes, ne fut jamais fait d'aprés la nature.

Le Peintre ne trouve aucune oppoſition du côté de la mécanique de ſon Art a mettre dans chaque expreſſion un caractere particulier. Il arrive même ſouvent que le Peintre, en operant comme Poëte, ſe ſuggere à luy-même comme coloriſte & comme deſſinateur des beautez qu'il n'auroit point rencontrées s'il n'avoit point eu des idées Poëtiques à exprimer. Une invention en fait éclore une autre. Des exemples rendront encore nôtre reflexion plus facile à concevoir.

Tout le monde connoît le tableau de Raphaël, où Jeſus-Chriſt remet à ſaint Pierre les clefs de ſon Egliſe en preſence des autres Apôtres : c'eſt une des pieces de tapiſſerie de la tenture des Actes des Apôtres que le Pape Leon X. fit faire pour la Chapelle de Sixte IV. & dont les cartons originaux ſe conſervent dans la Galerie du Palais que Marie Stuard Princeſſe d'Orange fit bâtir à Hamptoncourt. Saint Pierre eſt à genouils devant Jeſus-Chriſt penetré d'une émotion conforme à ſa ſituation,

ſa reconnoiſſance & ſon zele pour ſon Maître paroiſſent diſtinctement ſur ſon viſage. Saint Jean l'Evangeliſte repréſenté jeune comme il l'étoit, eſt dépeint avec l'action d'une jeune homme : il applaudit avec le mouvement de franchiſe ſi naturel à ſon âge au digne choix que fait ſon Maître, & qu'on croit voir qu'il en eut fait luy-même, tant la vivacité de ſon approbation eſt bien marquée par un air de viſage & par un mouvement du corps trés-empreſſé. L'Apôtre qui eſt auprés de luy ſemble plus âgé & montre la phyſionomie & la contenance d'un homme poſé : auſſi, conformément à ſon caractere, applaudit-il par un ſimple mouvement des bras & de la teſte. On diſtingue à l'extremité du grouppe un homme bilieux & ſanguin : il a le viſage haut en couleur, la barbe tirante ſur le roux, le front large, le nez quarré & tous les traits d'un homme ſourcilleux. Il regarde donc avec dédain, & en fronçant le ſourcil, une préference qu'on devine bien qu'il trouve injuſte. Les hommes de ce temperamment croyent volontiers ne pas valoir moins que les autres. Prés de luy eſt placé un autre Apôtre embaraſſé de ſa contenance: on le diſcerne pour être d'un temperamment mélancolique à la maigreur

de ſon viſage livide, à ſa barbe noire & plate, à l'habitude de ſon corps, enfin à tous les traits que les Naturaliſtes ont aſſignés à ce temperament. Il ſe courbe, & les yeux fixement attachez ſur Jeſus-Chriſt, il eſt dévoré d'une jalouſie morne pour un choix dont il ne ſe plaindra point, mais dont il conſervera long-temps un vif reſſentiment: enfin on reconnoît là Judas auſſi diſtinctement, qu'à le voir pendu au figuier une bourſe renverſée à ſon col.

Je n'ai point prêté d'eſprit à Raphaël, & je doute même qu'il ſoit poſſible de pouſſer l'invention poëtique plus loin que ce grand Peintre l'a fait dans les tableaux de ſon bon temps. Une autre piece de la même tenture repreſente ſaint Paul annonçant aux Atheniens ce Dieu auquel ils avoient dreſſé un autel ſans le connoître, & Raphaël a fait de l'auditoire de cet Apôtre un chef-d'œuvre de Poëſie en ſe tenant dans les bornes de la vraiſemblance la plus exacte. Un Cynique appuié ſur ſon bâton, & qu'on reconnoît pour tel à l'éfronterie & aux haillons qui faiſoient le caractere de la Secte de Diogene, regarde ſaint Paul avec impudence. Un autre Philoſophe qu'on juge à ſon air de tête un homme ferme & même obſtiné, a

le menton ſur ſa poitrine : il eſt abſorbé dans des reflexions ſur les merveilles qu'il entend, & l'on croit s'apercevoir qu'il paſſe dans ce moment-là de l'ébranlement à la perſuaſion. Un autre a la tête panchée ſur l'épaule droite, & il regarde l'Apôtre avec une admiration pure, qui ne paroît pas encore accompagnée d'aucun autre ſentiment. Un autre porte le ſecond doigt de ſa main droite ſur ſon nez, & fait le geſte d'un homme qui vient d'être enfin éclairé ſur des veritez dont il avoit depuis longtemps une lumiere confuſe. Le Peintre oppoſe à ces Philoſophes des jeunes gens & des femmes qui marquent leur étonnement & leur émotion par des geſtes convenables à leur âge comme à leur ſexe. Le chagrin eſt peint ſur le viſage d'un homme vêtu comme le pouvoient être alors chez les Juifs les gens de la Loy. Le ſuccez de la Predication de ſaint Paul devoit produire un pareil effet ſur un Juif obſtiné La crainte d'être ennuyeux m'empêche de parler davantage des perſonnages de ce tableau, mais il n'en eſt aucun qui ne rende compte trés-intelligiblement de ſes ſentimens au ſpectateur attentif.

Je diray encore un mot de la Suſanne de Monſieur Coypel, tableau qui fut

trés vanté, même au ſortir de deſſus le chevalet. Suſanne y comparoît devant le peuple accuſée d'adultere, & le Peintre la repreſente dans l'inſtant où les deux vieillards dépoſent contre elle. A la phiſionomie de Suſanne, à l'air de ſon viſage encore ſerein malgré ſon affliction, on connoît bien que ſi elle baiſſe les yeux, c'eſt par pudeur & non par remord. La nobleſſe & la dignité de ſa tête dépoſent ſi haut en ſa faveur, qu'on ſent bien que ſon premier mouvement ſeroit d'abſoudre d'abord l'accuſée qui ſe preſenteroit avec une pareille contenance. Le Peintre a varié le temperament des fameux vieillards, l'un paroît ſanguin, l'autre paroît bilieux & mélancolique. Ce dernier, ſuivant le caractere propre à ſon temperament, qui eſt l'obſtination, commet le crime avec perſeverance. On n'aperçoit ſur ſon viſage que de la fureur & de la rage. Le ſanguin paroît attendri, & l'on voit bien que, malgré ſon emportement, il ſent déja des remords qui le font chanceler dans ſa reſolution. C'eſt le caractere des hommes de ce temperament. Aſſez violens pour ſe venger, ils ne ſont point aſſez durs pour voir les aprêts de leur vengeance ſans être émus par des mouvemens de compaſſion.

Il est facile de conclure aprés ce que je viens d'exposer que la Peinture se plaît à traiter des sujets où elle puisse introduire un grand nombre de personnages interressez à l'action. Tels sont les sujets dont nous avons parlé, & tels sont encore le meurtre de Cesar, le sacrifice d'Iphigenie, & plusieurs autres qu'il seroit superflu d'indiquer. L'émotion des assistans les lie suffisamment à une action, dés que cette action les agite. L'émotion de ces assistans les rend, pour ainsi dire, des acteurs dans un tableau, au lieu qu'ils ne seroient que de simples spectateurs dans un Poëme. Par exemple, un Poete qui traiteroit le sacrifice de la fille de Jephté ne pourroit faire intervenir dans son action qu'un petit nombre d'acteurs trés-interessez. Des acteurs qui ne prennent pas un interêt essentiel à l'action, dans laquelle on leur fait joüer un rôle, sont des monstres en Poësie. Le Peintre au contraire peut faire intervenir à son action autant de spectateurs qu'il le juge convenable. Dés qu'ils y paroissent touchez, on ne demande plus ce qu'ils y font.

La Poësie ne sçauroit donc se prévaloir d'un si grand nombre d'acteurs. Nous venons de dire qu'un personnage

qui ne prend qu'un intereſt médiocre dans l'action, devient un perſonnage ennuyeux. S'il y prend un grand intereſt, il faut que le poëme fixe ſa deſtinée, & qu'il nous en inſtruiſe. La multitude des acteurs, dont les Poëtes Tragiques veulent quelquefois ſoûtenir leur ſterilité, devient donc trés-embaraſſante pour eux quand le dénoument s'approche, & quand il faut s'en défaire. Ils obligent donc ces perſonnages à ſe défaire eux-mêmes par le fer ou par le poiſon ſur le premier motif qu'ils imaginent.

Art. poet. chant. 4.

L'un meurt vuide de ſang, l'autre plein de ſené.

C'eſt un vers de Deſpreaux qu'on peut bien leur appliquer quoiqu'il ne ſoit pas fait pour eux On ne demande point ce que devient un mort, on l'enterre. Mais cette réforme ſanglante, qui fait de la ſcene tragique un champ de bataille, ſoûleve le ſpectateur contre tant de meurtres ſi peu vray-ſemblables. Ce n'eſt pas la quantité du ſang répandu, c'eſt la maniere de le verſer qui fait le caractere de la Tragedie. D'ailleurs le Tragique outré devient froid, & l'on eſt plus porté à rire d'un Poëte, qui croit devenir pathetique à force de verſer du ſang, qu'à pleurer à ſa piece. Quelque eſprit malin envoie luy

demander la liſte de ſes morts.

Si nous comparons la poëſie Dramatique avec la peinture, nous trouverons que la Peinture a l'avantage de pouvoir mettre ſous nos yeux les incidens de l'action qu'elle traite, qui ſont les plus propres à faire une grande impreſſion ſur nous. Elle peut nous faire voir Brutus & Caſſius plongeans le poignard dans le cœur de Ceſar, & le Prêtre enfonçant le couteau dans le ſein d'Iphigenie. Le Poëte Tragique oſeroit auſſi-peu nous preſenter ces objets ſur la ſcene, que la Métamorphoſe de Cadmus en Serpent, & celle de Progné en Hirondelle. Tous ces objets ſont de ceux dont Horace a dit :

Non tamen intus
Digna geri promes in ſcenam, multaque tolles
Ex oculis, quæ mox narret facundia præſens.

Quand bien même les loix de la Tragedie, fondées ſur de bonnes raiſons, ne déffendroient point de mettre ſur le theatre des évenemens tels que ceux dont nous avons parlé, le Poete ſenſé éviteroit toûjours de le faire. Comme ces évenemens ne peuvent preſque jamais y être repreſentez avec vray ſemblance ny avec décence, ils dégenerent en un ſpectacle froid & puerile. Il n'eſt

pas aussi facile d'en imposer à nos yeux qu'à nos oreilles. La fiction réussit donc plus aisément dans le recit que dans le spectacle. L'évenement, qui pourroit nous toucher, s'il nous étoit raconté avec un choix ingenieux de circonstances, dans un recit où la vray-semblance seroit menagée, devient un jeu de Marionetes quand on entreprend de le representer sur le theatre. Les Métamorphoses qui se passent sur la scene dans les Opera de France & d'Italie y font rire presque toûjours, quoyque l'évenement soit tragique par luy-même. Voilà pourquoi le Poëte qui fait une Tragedie est obligé d'avoir recours à un recit pour nous exposer tous les évenemens tels que ceux dont il s'agit icy. Or le recit d'un acteur n'est, pour ainsi dire, que l'imitation d'une imitation & une seconde copie.

En effet, quoyque l'action qu'on nous montre dans un recit, pour parler ainsi, soit trés-touchante par elle-même, elle nous émouvra moins que ne le fera une autre action moins tragique, mais qui se passera sous nos yeux & qui sera representée devant nous dramatiquement. La premiere scene entre Rodrigue & Chimene nous émeut plus que le recit de la mort du pere de Chimene qu'elle

qu'elle fait au Roy, bien que ce recit se fasse par une personne qui prend à l'évenement un si grand interest. Cependant la mort du Comte est un évenement plus terrible & par consequent plus capable d'attacher que la conversation de Chimene & de Rodrigue, quelqu'interessante qu'elle puisse être.

Les sujets, dont la beauté consiste principalement dans l'élevation d'esprit des acteurs, dans la noblesse de leurs sentimens, comme dans des situations qui doivent agiter violament & sans relâche les personnes interessées & qui doivent ainsi donner lieu à divers sentiments trés-vifs & à des entretiens animez, sont plus heureux pour le Poëte tragique. Il peut, en traitant de pareils sujets, nous tenir toûjours attentifs & nous faire voir même les principaux évenemens de son action sans être réduit au secours des recits. Ce discernement des sujets est extrêmement important, & l'on peut adresser aux Peintres comme aux Poëtes les vers qu'Horace écrivit pour ces derniers.

Sumite materiam vestris qui scribitis æquam
Viribus.

Soit que vous vouliez peindre, soit que vous vouliez composer des vers, ayez

autant d'attention à choisir un sujet avantageux ou pour la plume, ou pour le pinceau, qu'à le choisir convenable aux forces de vôtre genie particulier & proportionné avec vos talents personels. Nous traiterons plus au long de ce dernier choix dans la suite. Revenons aux sujets specialement propres pour être traitez en vers ou dans un tableau.

Le Poëte qui traite un sujet inconnu, generalement parlant, peut faire facilement connoître ses personnages dés le premier acte : il peut même, comme nous avons déja dit, les rendre interessans. Au contraire le Peintre à qui ces moyens manquent, ne doit jamais entreprendre de traiter un sujet tiré de quelque livre inconnu ; il ne doit mettre en œuvre que des personnages dont tout le monde, du moins le monde devant lequel il doit produire son ouvrage, ait entendu parler. Il faut que ce monde les connoisse déja, le Peintre ne peut faire autre chose que de les luy faire reconnoître. Nous avons parlé de l'indifference des spectateurs pour le tableau dont ils ne connoissoient pas le sujet.

Le Peintre doit avoir cette attention sans cesse, mais elle luy est encore plus necessaire quand il fait des tableaux de

chevalet destinez à changer souvent de maître comme de place. Le sujet des fresques peintes sur les murailles, & celuy de ces grands tableaux qui demeurent toûjours dans la même place, s'il n'est pas bien connu, peut le devenir. On devine même que le tableau d'autel d'une Chapelle represente quelque évenement de la vie du Saint sous le nom duquel elle est dediée. Enfin la même renommée qui instruit le monde du merite de ces ouvrages, luy apprend aussi l'histoire du sujet que le Peintre y peut avoir traité.

Il est des sujets generalement connus. Il en est d'autres qui ne sont bien connus que dans certains pays.

Les sujets les plus connus generalement dans toute l'Europe sont tous les sujets tirez de l'Ecriture sainte. Voilà peut-être pourquoy Raphaël & le Poussin ont préferé ces sujets aux autres, principalement quand ils ont fait des tableaux de chevalet. De quatre tableaux du Poussin, il y en a trois qui representent une action tirée de la Bible. Les principaux évenemens de l'histoire Greque & Romaine, ainsi que les avantures fabuleuses des Dieux qu'adoroient ces Nations, sont encore des sujets generalement connus. La coûtume établie

maintenant chez tous les peuples polis de l'Europe veut qu'on faſſe de l'étude des auteurs Grecs & Romains l'occupation la plus ſerieuſe des enfans. En étudiant ces auteurs, on ſe remplit la tête des fables & des hiſtoires de leur pays, & l'on oublie difficilement tout ce qu'on peut avoir appris durant l'enfance.

Il n'en eſt pas ainſi de l'hiſtoire moderne, tant Eccleſiaſtique, que Profane. Chaque pays a ſes Saints, ſes Rois & ſes grands Perſonnages trés-connus & qu'on y reconnoît facilement, mais qui ne ſont pas reconnus de même en d'autres pays. Saint Petrone vêtu en Evêque, & portant ſur la main la ville de Boulogne caracteriſée par ſes principaux bâtimens & par ſes tours, n'eſt pas une figure connue en France generalement comme elle l'eſt en Lombardie. Saint Martin coupant ſon manteau, action dans laquelle les Peintres & les Sculpteurs le repreſentent ordinairement, n'eſt pas d'une autre coſté une figure auſſi connue en Italie qu'elle l'eſt en France.

Les François ſcavent communement l'hiſtoire de France depuis deux ſiecles. Ils ont une idée de l'air du viſage & des habillemens de ceux qui ont fait la plus grande figure dans ces temps-là,

Mais une tête de Henri IV. ne feroit pas deviner le sujet d'un tableau en Italie comme elle le feroit deviner en France. Chaque peuple a même ses fables particulieres & ses Heros imaginaires. Les Heros du Tasse & de l'Arioste ne sont pas aussi connus en France qu'en Italie. Ceux de l'Astrée sont plus connus aux François qu'aux Italiens. Je ne sçais que Dom Quichotte, Heros d'un genre particulier, dont les prouesses soyent aussi connues des étrangers que des compatriotes de l'auteur qui luy donna le jour.

Horace passe avec raison pour le plus judicieux des auteurs qui ont donné des enseignemens aux Poëtes. Qu'on voye ce qu'il leur conseille malgré les facilitez qu'ils peuvent avoir pour faire connoître leurs personnages & pour mettre le lecteur au fait de leur sujet.

Rectius Iliacum carmen deducis in actus
Quam si proferres ignota indictaque primus.

Vous ferez encore mieux de choisir le sujet de vôtre piece parmi les évenemens de la guerre de Troye si souvent mis au theatre, que d'imaginer à plaisir l'action de vôtre Tragedie, ou de tirer de la poussiere de quelque livre ignoré des Heros dont le monde n'en-

tendit jamais parler pour en faire vos personnages. Que n'eut pas dit Horace aux Peintres s'il leur avoit adressé la parole.

SECTION XIV.

Qu'il est même des sujets specialement propres à certains genres de Poësie & de Peinture. Du sujet propre à la Tragedie.

NON seulement certains sujets sont plus avantageux pour la Poësie que pour la Peinture, ou pour la Peinture que pour la Poësie; mais il est encore des sujets plus propres à chaque genre de Poësie & à chaque genre de Peinture, qu'aux autres genres de Poësie & de Peinture. Le sacrifice d'Iphigenie, par exemple, ne veut pas être representé avec de petites figures destinées à l'embellissement d'un paysage. Un sujet grotesque ne veut pas être traité avec des figures aussi grandes que le naturel. Des figures plus grandes que nature ne seroient point propres à representer une toilette de Venus. Qu'on ne me demande point les raisons physiques de ces

convenances, je n'en pourrois alleguer d'autres que l'inſtinct qui nous les dicte & l'exemple des grands Peintres qui les ont obſervées.

Il en eſt de même de la Poëſie : les évenemens tragiques ne ſont point propres à être racontez en Epigramme. L'Epigramme peut tout au plus relever & mettre en ſon jour quelque circonſtance brillante de ces évenemens ; elle peut nous en faire admirer quelque trait, mais elle ne peut nous y interreſſer. A peine en compte-t-on cinq ou ſix bonnes parmi les anciennes & les modernes qui roulent ſur de pareils ſujets. La Comedie ne veut point traiter des actions atroces Thalie ne ſçauroit faire les imprécations ny impoſer les peines dues aux grands crimes. L'Eglogue ne convient pas aux paſſions violentes & ſanguinaires.

Quelques reflexions que je vais faire ſur les actions propres à la Tragedie, empêcheront peut-être ceux qui voudront bien y faire attention de ſe méprendre ſur le choix des ſujets qui luy conviennent.

Le but de la Tragedie étant d'exciter principalement en nous la terreur & la compaſſion, il faut que le Poëte tragique nous faſſe voir en premier lieu

des personnages aimables & estimables, & qu'il nous les represente ensuite en un état malheureux. Commencez par faire estimer aux hommes ceux que vous voulez leur faire plaindre. Il est donc necessaire que les personnages de la Tragedie ne meritent point d'être malheureux, ou du moins d'être aussi malheureux qu'ils le sont. Si leurs malheurs ne sont pas une pure infortune, mais une punition de leurs fautes, ils en doivent être une punition excessive. Si ces fautes sont de veritables crimes, il ne faut pas que ces crimes ayent été commis volontairement. Oedipe ne seroit plus un principal personnage de Tragedie, s'il avoit sçu dans le temps de son combat qu'il tiroit l'épée contre son propre pere. Le malheur des scelerats sont peu propres à nous toucher, ils sont un juste supplice dont l'imitation ne sçauroit exciter en nous ny terreur, ny compassion veritable.

Un évenement terrible est celuy qui nous étonne & qui nous épouvante à la fois. Or rien n'est moins étonnant que le châtiment d'un homme qui par ses crimes irrite le ciel & la terre. Ce seroit l'impunité des grands criminels qui pourroit surprendre; leur châtiment ne sçauroit donc causer en nous

la terreur où cette crainte ennemie de la présomption qui nous fait nous défier de nous-mêmes. La peine due aux grands crimes ne nous paroît pas à craindre pour nous. Nous sommes suffisamment rassurés contre la crainte de commettre jamaisde semblables forfaits, par l'horreur qu'ils nous inspirent. Nous pouvons craindre des fatalitez du même genre que celles qui arrivent à Pyrrhus dans l'Andromaque de Racine, mais non de commettre des crimes aussi noirs que le sont ceux de Narcisse dans Britannicus. Un scelerat qui subit sa destinée ordinaire dans un Poëme n'excite pas aussi nôtre compassion; son suplice, si nous le voyons réellement, exciteroit bien en nous une compassion machinale: mais comme l'émotion que les imitations produisent n'est pas aussi tyrannique que celle que l'objet même exciteroit, l'idée des crimes qu'un personnage de Tragedie a commis nous empêche de nous attendrir sur son malheur. Il ne luy arrive rien dans la catastrophe que nous ne luy ayons souhaité plusieurs fois durant le cours de la piece, & nous applaudissons alors au ciel qui justifie enfin sa lenteur à punir par la rigueur du châtiment.

Personne n'ignore qu'on entend en

Poësie par scelerat un homme qui viole volontairement les preceptes de la loy naturelle, à moins qu'il ne soit excusé par une loy particuliere à son pays. Le respect pour les loix de la societé dont on est membre est une si grande vertu, qu'elle excuse sur la scene l'erreur qui nous fait violer la loy naturelle. Ainsi quand Agamemnon veut sacrifier sa fille, il viole la loy naturelle sans être en Poësie un personnage scelerat : il est excusé par sa resignation aux loix & à la religion de sa patrie qui autorisoit de pareils meurtres. C'est la loy de son pays qui se trouve chargée de l'horreur du crime. On plaint la misere des hommes de ces temps-là qui ne pouvoient pas discerner la loy naturelle à travers les nuages dont les fausses religions l'avoient enveloppée. Nous pouvons dire la même chose des meurtriers de Cesar, parce qu'ils avoient été élevez dans la maxime que les voyes violentes étoient permises contre un citoyen qui vouloit faire des sujets de ses égaux ; & qui, pour parler le langage des Romains, *affectoit la Tyrannie*. Mais un Romain, comtemporain de Cesar, qui voudroit sacrifier sa propre fille seroit un scelerat, il violeroit un précepte sacré de la loy naturelle sans être

excusé par les loix de sa patrie : car il y avoit long-temps déslors que les Romains avoient défendu de sacrifier des victimes humaines, & qu'ils avoient même obligé les peuples libres qui vivoient sous leur protection à garder cette défense. Une erreur excusable peut donc réhabiliter, pour ainsi dire, le personnage qui commet un grand crime contre la loy naturelle, mais je me donneray bien de garde de donner aux emportemens & aux premiers mouvemens le droit d'excuser les grands crimes, même sur le theatre. Celuy à qui ses premiers mouvemens peuvent faire commettre de grands crimes, est toûjours un scelerat. L'emportement n'excuse point le meurtre volontaire de sa femme, même suivant la morale de la Poësie la seule dont il s'agisse icy & la plus indulgente. De tels crimes repugnent tellement aux cœurs qui ne sont pas entierement depravez, qu'il ne suffit point d'avoir perdu quelque chose de la liberté de son esprit pour les commettre, sans devenir un scelerat odieux. Ce n'est point par reflexion & en resistant à la tentation qu'un homme à qui il reste encore quelque vertu ne les commet pas, c'est parce qu'il n'est pas en luy de mouvement qui le porte ja-

mais à de pareils excez : il est en luy une horreur d'instinct, & si j'ose dire machinale, contre les actions dénaturées. S'il y pouvoit être porté par un premier mouvement de colere, un premier mouvement de vertu le retiendroit. Les vertus n'ont-t-elles pas leurs premiers mouvemens ainsi que les passions vitieuses.

SECTION XV.

Des personnages de Scelerats qu'on peut introduire dans les Tragedies.

APrés cela je suis trés-éloigné de défendre d'introduire des personnages scelerats dans une Tragedie. Le principal dessein de ce poëme est bien d'exciter en nous la compassion & la terreur, mais le Poëte, pour arriver plus certainement à son but, peut exciter en nous d'autres passions qui nous préparent à sentir plus vivement les deux premieres. L'indignation que nous concevons contre Narcisse augmente la compassion & la terreur où nous jettent les malheurs de Britannicus. L'horreur qu'inspirent les discours d'Oénone nous rend plus sensibles à la malheureuse de-

ſtinée de Phédre ; le mauvais effet des conſeils de cette confidente que le Poëte luy fait toûjours donner à Phedre, quand elle eſt prête à ſe repentir, rend cette Princeſſe plus à plaindre, & ſes crimes plus terribles. Nous craignons de recevoir de pareils conſeils en de ſemblables conjonctures. On peut donc introduire des perſonnages ſcelerats dans un poëme ainſi qu'on met des bourreaux dans le tableau qui repreſente le martyre d'un Saint : mais comme on blameroit le Peintre qui dépeindroit aimables des hommes auſquels il fait faire une action odieuſe, de même on blameroit le Poëte qui donneroit à des perſonnages ſcelerats des qualitez capables de leur concilier la bienveillance du ſpectateur. Cette bienveillance pouroit aller juſqu'à faire plaindre le ſcelerat, & à diminuer l'horreur du crime par la compaſſion que donneroit le criminel. Voilà ce qui eſt entierement opposé au grand but de la Tragedie, je veux dire à ſon deſſein de purger les paſſions.

Il ne faut point encore que le principal intereſt de la piece tombe ſur les perſonnages de ſcelerats. Le perſonnage d'un ſcelerat ne doit point être capable d'intereſſer par luy-même ; ainſi le ſpectateur ne ſçauroit prendre part à

ses avantures, qu'autant que ces avantures seront les incidens d'un évenement où des personnages d'un autre caractere auront un grand interest. Qui fait attention à la mort de Narcisse dans Britannicus ?

Il est outre cela des scelerats qui ne devroient jamais paroître sur la scene à quelque titre que ce fut : ce sont les impies. J'appelle icy impieté tous les discours brutaux que fait tenir une audace insensée contre la Religion qu'on professe, telle que puisse être cette Religion. Ainsi mon sentiment est qu'on ne doit point, par exemple, introduire jamais sur le theatre un Romain encore Payen qui se moqueroit du feu de Vesta, non plus qu'un Grec qui traiteroit avec insolence l'Oracle de Delphes de fourberie inventée par les Prêtres d'Apollon. Il seroit inutile d'expliquer icy que ceux qui, comme Polyeucte, parlent contre une Religion l'ouvrage des hommes, parce qu'ils connoissent la verité, ne sont pas de ces impies que je proscris. Les termes de ma proposition préviennent tout sujet de doute.

Mais, dira-t-on, Phédre viole volontairement les loix les plus saintes du droit naturel, elle aime le fils de son mari, elle luy parle de sa passion, elle

tente tout pour le seduire, enfin ce qui fait le caractere le mieux marqué d'un scelerat, elle accuse l'innocent du crime qu'elle-même a commis. Cependant les malheurs de Phédre ne laissent pas d'exciter la compassion, quand on voit la Tragedie de Racine. On peut dire la même chose de plusieurs pieces des anciens Tragiques.

Je répond que Phédre ne commet pas volontairement les crimes dont elle est punie; c'est un pouvoir divin auquel une mortelle ne sçauroit resister dans le sisteme du paganisme qui la force d'être incestueuse & perfide. Aprés ce que Phédre & sa confidente disent dés le premier acte sur la haine de Venus contre la posterité de Pasiphaé, & sur la vengeance de cette Déesse qui détermine nôtre Princesse infortunée à tout le mal qu'elle fait, ses crimes ne paroissent plus être ses crimes que parce qu'elle en reçoit la punition. La haine en tombe sur Venus. Phédre plus malheureuse qu'elle ne devroit l'être, est un veritable personnage de Tragedie.

Speroné Speroni, Poëte du dix-septiéme siecle, a fait une Tragedie Italienne, intitulée Canacée, qui du moins peut passer pour une des meilleures Tragedies écrites en Italien. Le goût de

Imprimée à Venise en 1617.

déclamation y regne bien moins que dans les Tragedies de ses compatriotes. Le sujet de la Tragedie est l'avanture funeste de Macarée fils d'Eole, & de Canacée sœur de Macarée. Venus, pour se vanger des persecutions d'Eole contre Enée, rend les enfans d'Eole amoureux l'un de l'autre, & Canacée commet un inceste avec son frere. L'action de la Tragedie révolta contre Speroné Speroni les beaux esprits d'Italie, mais on est obligé de condamner leur delicatesse quand on a lû la dissertation que cet Auteur composa pour justifier le choix de son sujet. Or comme la destinée de Phédre est semblable à celle de Canacée, tout ce que l'Italien allégue pour sa défense justifie le François, & j'y renvoie mon Lecteur.

Act. prim. Sce. prim.

Il seroit superflu d'avertir icy qu'en lisant une piece de theatre, on admet comme veritables les supositions fausses qui étoient reçues au temps où l action est arrivée; tout le monde sçait bien qu'il faut se prêter aux opinions qui étoient celles des acteurs. Pour juger sainement de leur conduite, il faut entrer dans leurs idées, & penser comme eux-mêmes ils pensoient. Ainsi en voïant la Tragedie de Phédre, on se prête à la suposition qui faisoit les Dieux du

Paganiſme les auteurs & les vengeurs des crimes, bien que cette ſupoſition revolte encore davantage le bon ſens, que ne fait la plus extravagante des Métamorphoſes qu'Ovide a miſes en vers.

SECTION XVI.

De quelques Tragedies dont le ſujet eſt mal choiſi.

NOn ſeulement il faut que le caractere des principaux perſonnages ſoit intereſſant, mais il eſt encore neceſſaire que les accidens qui leur arrivent, ſoyent tels qu'ils puiſſent affliger tragiquement des perſonnes raiſonnables, & jetter en une crainte terrible un homme courageux. Un Prince de quarante ans qu'on nous repreſente au déſeſpoir & dans la diſpoſition d'attenter ſur ſoy-même, parce que ſa gloire & ſes intereſts l'obligent à ſe ſeparer d'une femme dont il eſt amoureux & aimé depuis douze ans, ne nous rend guere compatiſſant à ſon malheur. Nous ne ſcaurions le plaindre durant cinq actes. Les excés de paſſions où le Poëte fait tomber ſon Heros, tout ce qu'il luy fait dire afin de bien perſuader les

ſpectateurs que l'interieur de ce perſonnage eſt dans l'agitation la plus affreuſe, ne ſert qu'à le dégrader davantage. On nous rend le Heros indifferent en voulant rendre l'action intereſſante. L'uſage de ce qui ſe paſſe dans le monde & l'experience de nos amis au défaut de la nôtre, nous apprennent qu'une paſſion contente s'uſe tellement en douze années, qu'elle devient une ſimple habitude. Un Heros, obligé par ſa gloire & par l'intereſt de ſon autorité à rompre cette habitude, n'en doit pas être aſſez affligé pour devenir un perſonnage tragique : il ceſſe d'avoir la dignité requiſe aux perſonnages de la Tragedie, ſi ſon affliction va juſqu'au déſeſpoir. Un tel malheur ne ſcauroit l'abbatre s'il a un peu de cette fermété ſans laquelle on ne ſcauroit être, je ne dis pas un Heros, mais même un homme vertueux. Mais, dira-t-on, la gloire l'emporte à la fin, & Titus, de qui l'on voit bien que vous voulez parler, renvoie Berenice chez elle.

Je répondray donc que ces combats que livre Titus ne ſont pas dignes de luy, ny dignes d'occuper la ſcene tragique durant cinq actes. La gloire l'emporte, repliquera-t on : voilà ce qu'on pourroit alleguer pour juſtifier le cara-

ctere d'une jeune Princesse qui , durant quatre actes , auroit fait voir la foiblesse que montre Titus : mais c'est faire tort à la reputation que cet Empereur a laissée , c'est aller contre les loix de la vraysemblance & du pathétique veritable que de luy donner un caractere si mou & si effeminé. L'Historien , dont Monsieur Racine a tiré le sujet de sa piece , raconte seulement que Titus renvoya Berenice , & qu'ils se separerent à regret. *Berenicem statim ab urbe dimisit invitus invitam.* Cet Auteur ne dit point que Titus se soit abandonné à la douleur excessive où il est toûjours plongé dans la piece dont je parle. Quand même l'avanture seroit narrée par Suetone avec les circonstances dont Monsieur Racine a trouvé bon de la revêtir , il n'auroit pas dû la choisir comme un sujet propre à la scene tragique. La gloire du succez ne répare pas toûjours la honte d'un combat où nous devions remporter l'avantage d'abord. Un ennemi bien inegal nous surmonte en quelque façon , s'il dispute trop long-temps la victoire contre nous. En effet dix mille Allemans , qui n'auroient batu six mille Turcs en rase campagne qu'aprés un combat de douze heures , seroient honteux de leur victoire. Aussi quoyque Be-

Suetoni In. Tit. Vespas. Sect. 7.

renice ſoit une piece trés methodique & parfaitement bien écrite, le public ne la revoit pas avec le même goût que Phédre & qu'Andromaque. Monſieur Racine avoit mal choiſi ſon ſujet, & pour dire plus exactement la verité, il avoit eu la foibleſſe de s'engager à la traiter ſur les inſtances d'une grande Princeſſe. Quand il ſe chargea de cette tâche, l'ami, dont les conſeils luy furent tant de fois utiles, étoit abſent. Deſpreaux a dit pluſieurs fois qu'il eut bien empêché ſon ami de ſe conſommer ſur un ſujet auſſi peu propre à la Tragedie que Berenice, s'il avoit été à portée de le diſſuader de promettre qu'il le traiteroit.

Inſpirez toûjours de la veneration pour les perſonnages deſtinez à faire verſer des larmes. Ne faites jamais chauſſer le cothurne à des hommes inferieurs à pluſieurs de ceux avec qui nous vivons : autrement vous ſerez auſſi blamable que ſi vous aviez fait ce que Quintilien appelle : Donner le rôle d'Hercule à jouer à un enfant. *Perſonam Herculis & cothurnos aptare infantibus.*

SECTION XVII.

S'il eſt à propos de mettre de l'amour dans les Tragedies.

MOn ſujet amene icy naturellement deux queſtions. La premiere, s'il eſt à propos de mettre de l'amour dans les Tragedies ; & la ſeconde, ſi nos Poëtes Tragiques ne donnent point trop de part à cette paſſion dans les intrigues de leurs pieces.

Tous les hommes que nous trouvons dignes de nôtre eſtime nous intereſſent à leurs agitations comme à leurs malheurs, mais nous ſommes ſenſibles principalement aux inquietudes comme aux afflictions de ceux qui nous reſſemblent par leur caractere. Tous les diſcours qui nous ramenent à nous-mêmes, & qui nous entretiennent de nos propres ſentimens, ont pour nous un attrait particulier. Il eſt donc naturel d'avoir de la prédilection pour les imitations qui depeignent d'autres nous-mêmes, c'eſt-à-dire des perſonnages livrez à des paſſions que nous reſſentons actuellement, ou que nous avons reſſenties autrefois.

L'homme ſans paſſion eſt une chime-

re, mais l'homme en proye à toutes les passions n'est pas un être moins chimerique. Le même temperament qui nous pousse vers les unes, nous éloigne des autres. Ainsi il n'est que certaines passions qui ayent pour nous cet interest dont j'ay parlé cy-dessus. Il n'y a que certaines passions qui ayent un raport particulier avec nous, & dont la peinture ait des droits privilegiez sur nôtre attention.

Les hommes qui ne ressentent pas les mêmes passions que nous, ne sont pas autant nos semblables que ceux qui les ressentent ; Ces derniers tiennent à nous par des liens particuliers. Par exemple, Achile, impatient de partir pour aller faire le siege de Troye, atire bien l'attention de tout le monde, mais il interesse bien davantage à sa destinée un jeune homme avide de la gloire militaire, qu'un homme dont l'ambition est d'être maître de soy-même afin d'être digne de commander aux autres. Ce dernier s'interessera bien davantage au caractere que Corneille donne à l'Empereur Auguste dans la Tragedie de Cinna, qui ne touchera que foiblement le partisan d'Achile.

Les peintures d'une passion que nous n'avons pas ressentie, ou d'une situa-

tion dans laquelle nous ne nous ſommes pas trouvez, ne ſçauroient donc nous émouvoir auſſi vivement que la peinture des paſſions & des ſituations qui ſont actuellement les nôtres, ou que nous connoiſſons par nôtre propre experience. En premier lieu l'eſprit n'eſt guéres piqué par la peinture d'une paſſion dont il ne connoit pas les ſymptômes, il craint d'être la dupe d'une copie infidelle. Or l'eſprit connoit mal les paſſions que le cœur n'a pas ſenties; tout ce que les autres nous en racontent ne ſçauroit nous donner une idée juſte & préciſe des agitations d'un interieur qu'elles tiranniſent. En ſecond lieu, il faut que nôtre cœur ait peu de pente pour les paſſions que nous n'avons pas encore éprouvées à vingt-cinq ans. Le cœur a bien plûtoſt acquis toutes ſes forces que l'eſprit, & il me paroît preſqu'impoſſible qu'un homme de cet âge n'ait pas encore ſenti les mouvemens de toutes les paſſions auſquelles ſon temperament le condamne.

Or comment ceux qui n'ont pas de diſpoſitions à ſentir une paſſion, comment un homme qui n'eſt point agité par l'objet même, pourroit il être vivement touché par ſa peinture? Comment un homme dont l'eſprit eſt inſen-

ſible à la gloire militaire, & qui ne regarde ce qu'on appelle vulgairement un conquerant que comme un furieux à charge au genre humain, peut-il être vivement intereſſé par les mouvemens inquiets de l'impetueux Achile quand il imagine qu'on conſpire pour l'empêcher de s'aller immortaliſer devant Troye.

L'homme, pour qui les attraits du jeu ſont ſans amorce, eſt-il touché de l'affliction d'une perſonne qui vient de faire des pertes conſiderables, à moins qu'il ne prenne pour elle de ces intereſts particuliers qui font partager tous les ſentimens d'une autre perſonne, de maniere qu'on s'afflige de ce qu'elle eſt affligée. Sans un pareil motif l'homme, qui n'aime pas le jeu, plaindra ſeulement le Joüeur d'avoir contracté l'habitude dangereuſe de mettre à la diſpoſition des cartes ou des dez la douceur de ſon humeur & la tranquillité de ſa vie ; c'eſt parmi ceux qui ſont tourmentez de maux pareils aux nôtres que l'inſtinct nous fait chercher des gens qui partagent nos peines, & qui nous conſolent en s'affligeant avec nous. Didon conçoit d'abord une compaſſion tendre pour Enée obligé de s'enfuir de ſa patrie, parce qu'elle même avoit été obligée

obligée de s'enfuir de la ſienne. Elle avoit ſenti les mêmes peines qu'éprouvoit Enée, comme Virgile le luy fait dire.

Non ignara mali miſeris ſuccurrere diſco.

Il eſt encore ordinaire de juger des mouvemens naturels du cœur en general, par les mouvemens de ſon propre cœur. Ainſi ceux qui n'ont point de pente vers une paſſion, ne conçoivent point que les fureurs dont le Poëte remplit ſes ſcenes, & qu'il expoſe comme les ſuites naturelles d'un emportement dont ils ignorent les accez, ſoyent expoſées ſuivant la verité : ou bien les ſuites d'une ſemblable paſſion leur paroiſſent les pures ſaillies de l'imagination dereglée d'un Poéte exagerateur : ou bien les perſonnages d'une piece ceſſent de les intereſſer. Ils ne les regardent plus comme des hommes troublez par une paſſion, mais comme des hommes tombez en une veritable demence. Suivant leur ſentiment ce ſont des hommes moins propres à joüer un rolle ſur la ſcene, qu'à être reclus dans ces maiſons où les Nations polies renferment une partie de leurs fous.

Les tranſports forcenez d'un Ambitieux, au deſeſpoir qu'on luy ait prefe-

ré pour remplir un poste éminent & l'objet de ses desirs celuy de ses rivaux qu'il méprisoit davantage, peuvent donc bien interresser vivement ceux qui sçavent par leur propre experience que la passion que le Poete dépeint peut exciter dans le cœur humain ces mouvemens furieux : Mais toutes ces agitations, que quelques Ecrivains nomment la Fiévre d'ambition, toucheront foiblement les hommes à qui leur tranquillité naturelle à permis de se nourrir l'esprit de Reflexions philosophiques, & qui plusieurs fois se sont dit à eux-mêmes que les personnes qui distribuent les emplois se determinent souvent dans tous les pays & dans tous les temps par des motifs injustes ou frivoles. Ce qu'ils sçavent du passé, ce qu'ils prévoient de l'avenir, les empêchent de s'étonner de ce qu'ils voyent. Peu mortifiez, peu surpris même des préferences les plus bizarres, ils sont mal disposez d'entrer avec affection dans les peines d'un personnage que la promotion d'un concurrent fait sortir de son bon sens. Pourquoy se desesperer si fort, diront-ils, pour un malheur aussi commun parmi les hommes que la fievre?

Juvenal. Sat. 13. *Curentur dubii medicis majoribus ægri*
Tu venam vel discipulo committe Philippi.

Il n'eſt pas beſoin d'être Philoſophe pour ſuporter un pareil malheur avec conſtance. Il ſuffit d'être un homme raiſonnable.

Ainſi l'on ne ſçauroit blamer les Poëtes de choiſir pour ſujet de leurs imitations les effets des paſſions qui ſont les plus generales, & que tous les hommes reſſentent ordinairement. Or de toutes les paſſions celle de l'amour eſt la plus generale: il n'eſt preſque perſonne qui n'ait eu le malheur de la ſentir du mois une fois en ſa vie. C'en eſt aſſez pour s'intereſſer avec affection aux peines de ceux qu'elle tyranniſe.

Nos Poëtes ne pourroient donc pas être blamez de donner part à l'amour dans les intrigues de leurs pieces, s'ils le faiſoient avec plus de retenuë. Mais ils ont pouſſé trop loin la complaiſance pour le goût de leur ſiecle, ou, pour dire mieux, ils ont eux-mêmes fomenté ce goût avec trop de lâcheté. En rencheriſſant les uns ſur les autres, ils ont fait *une ruelle* de la ſcene tragique. Racine a mis plus d'amour dans ſes pieces que Corneille, & la pluſpart de ceux qui ſont venus depuis Racine, trouvant qu'il étoit plus facile de l'imiter par ſes endroits foibles que par les autres, ont encore été plus loin que luy dans la mauvaiſe route.

SECTION XVIII.

Que nos voisins disent que nos Poëtes mettent trop d'amour dans leurs Tragedies.

COmme le goût de faire mouvoir par l'amour les ressorts des Tragedies n'a pas été le goût des anciens ; comme ce goût n'est pas fondé sur la verité, & qu'il fait une violence presque continuelle à la vraysemblance, il ne sera point peut-être le goût de nos neveux. La posterité pourra donc blamer l'abus que nos Poëtes tragiques ont fait de leur esprit, & les censurer un jour d'avoir donné le caractere de Tircis & de Philene, d'avoir fait faire toutes choses pour l'amour à des personnages illustres & qui vivoient dans des siecles où l'idée qu'on avoit du caractere d'un grand homme n'admettoit pas le meslange de pareilles foiblesses. Elle reprendra nos Poëtes d'avoir fait d'une intrigue amoureuse la cause de tous les mouvemens qui arriverent à Rome quand il s'y forma une conjuration pour le rappel des Tarquins, com-

me d'avoir repreſenté les jeunes gens de ce temps-là ſi polis & même ſi timides devant leurs maîtreſſes, eux dont les mœurs ſont connues ſuffiſamment par le recit de l'avanture de Lucrece que fait Tite-Live.

Un Poëte trés-vanté chez une Nation voiſine, qui du moins a beaucoup d'émulation pour la noſtre, fait en differens endroits de ſes ouvrages pluſieurs reflexions un peu deſobligeantes pour les Poëtes tragiques François. Cet Ecrivain prétend que l'affectation à mettre de l'amour dans toutes les intrigues des Tragedies, & dans preſque tous les caracteres des perſonnages, ait fait tomber nos Poëtes en pluſieurs fautes. Une des moindres eſt de faire ſouvent de fauſſes peintures de l'amour. L'amour n'eſt pas une paſſion guaie: le veritable amour, le ſeul qui ſoit digne de monter ſur la Scene tragique, eſt preſque toûjours chagrin, ſombre & de mauvaiſe humeur. Or, ajoûte l'Auteur Anglois, un pareil caractere déplairoit bien-toſt ſi les Poëtes François le donnoient ſouvent à leurs *Amoureux*. Les Dames Françoiſes, auſquelles ſur tout il faut être complaiſant, ne trouveroient point ces Heros aſſez gratieux. Le veritable amour jette ſouvent du ridicule ſur les

perſonnages les plus ſerieux. En effet le Parterre rit preſqu'auſſi haut qu'à une ſcene de Comedie à la repreſentation de la derniere ſcene du ſecond acte d'Andromaque, où Monſieur Racine fait une peinture naïve des tranſports & de l'aveuglement de l'amour veritable dans tous les diſcours que Pyrrhus tient à Phœnix ſon confident.

L'Auteur Anglois qui reprend la parole, prétend que nos Poëtes, afin de pouvoir mettre de l'amour par tout, ont pris l'habitude de donner le nom d'amour & de paſſion à l'inclination generale d'un ſexe pour l'autre ſexe déterminée en faveur d'une certaine perſonne par quelques ſentimens d'eſtime & de préference. Ils ont donc fait chauſſer le cothurne à cette inclination machinale, qui n'eſt rien moins qu'une paſſion tragique & capable de balancer les autres paſſions. Quelques-uns même n'ont pas de honte de donner pour un veritabe amour une paſſion qui ne commence que durant le cours de la piece, quoyqu'il ſoit contre la vrayſemblance qu'une paſſion naiſſante puiſſe devenir en un jour une paſſion extrême. Quand on veut faire joüer un rolle important à l'amour, il faut du moins qu'il ſoit né depuis un temps, qu'il ait eu le loiſir

de s'enraciner dans un cœur, & même qu'il ait eu de l'eſperance. Mais il faut avoüer que les bons Poëtes François ne nous amuſent point avec ces paſſions ſubites.

Voilà ce qui rend les Galands des Tragedies Françoiſes ſi differens des hommes veritablement amoureux. On croiroit que l'amour fut une paſſion guaie à oüir les gentileſſes que ces Galands diſent aux perſonnes qu'ils aiment; ils ornent leur diſcours enjouez de ces traits ingenieux, de ces métaphores brillantes, enfin de toutes les expreſſions fleuries qui ne ſçauroient naiſtre que dans une imagination libre. On les entend ſans ceſſe s'applaudir des fers qu'ils portent, & ils ſouhaittent que leurs chaînes ſoyent éternelles, nouvelle preuve qu'ils n'en ſentent point le poids. Loin de regarder leur amour comme une foibleſſe des plus humiliantes, ils le contemplent comme une vertu glorieuſe dont ils ſe ſcavent gré. Ce qui prouve ſeul qu'ils ne ſont pas veritablement amoureux; ils prétendent mettre d'accord l'amour avec la raiſon, deux choſes auſſi peu compatibles que la fievre & la ſanté.

Quæ res

Horat. Sat. 3. l. 2.

Nec modum habet neque consilium, ratione modoque
Tractari non vult. In amore hæc sunt mala, bellum
Pax rursum. Hæc si tempestatis prope ritu
Mobilia & fluitantia sorte, laboret
Reddere certa, sibi nihilo plus explicet ac si
Insanire paret certa ratione modoque.

Les amoureux ne sont point concertez. En amour on se querelle sans sujet, on se racommode sans raison. Les idées des amants n'ont point de liaison suivie. Le cours de leurs sentimens n'est pas mieux reglé que le cours de ces vagues qu'un vent capricieux souleve à son gré durant la tempeste. Vouloir assujetir ces sentimens à des principes, vouloir les ranger sous un ordre certain, c'est vouloir qu'un frénetique ait des visions suivies dans ses delires. Mais il importe peu qu'elle soit la substance des choses qu'on presente à certaines Nations, pourvû qu'elles soyent apprestées en forme de ragoût

Un autre inconvenient, adjoûte l'Anglois, qui vient de la mauvaise mode de mettre de l'amour par tout; c'est que les

PoëtesFrançoisſont amoureux à leurmode des Princes âgez & des Heros qui, dans tous les temps, ont eu une reputation de fermeté qui nous les repreſente d'un caractere bien oppoſé à celuy qu'ils leur preſtent. Ces Heros, ainſi défigurez, paroîtront peut-être aux petits-fils de ceux qui les admirent tant aujourd'huy des perſonnages barbouillez exprez pour être rendus ridicules. Ils prendront pour un genre de la Poëſie burleſque, qui durant un temps fut en vogue parmi les François, les pieces où Brutus, Arminius & d'autres perſonnages illuſtres par un courage inflexible & même par leur ferocité, ſont repreſentez ſi tendres & ſi galands. Ils mettront ces poëmes dans la même claſſe que le Virgile traveſti. Voilà ce qui doit arriver toſt ou tard aux Poëtes qui ne s'aſſujetiſſent pas à copier la nature dans leurs imitations, qui ne s'embaraſſent point que leurs perſonnages reſſemblent à des hommes, & qui ſont trop contents quand ces perſonnages ont je ne ſcais quel bon air. C'eſt avoir bien oublié la ſage leçon que donne Monſieur Deſpreaux dans le troiſiéme chant de ſon Art poëtique.

Gardez donc de donner ainſi que dans Clelie

L'air & l'esprit Francois à l'antique Italie
Et sous des noms Romains faisant nôtre portrait,
Peindre Caton galand & Brutus dameret.

L'Auteur Anglois prétend que l'ancienne Chevalerie & ses Infantes ont laissé dans l'esprit de quelques Nations le goût qui leur fait aimer à retrouver par tout un amour sans passion & ce qu'elles appellent galanterie, espece de politesse que les Grecs & les Romains si spirituels & si cultivez n'ont jamais connuë. Cette galanterie, dit-il, que les François qui, ne s'embarassent pas tant d'approfondir les choses, n'ont jamais bien définie, est une affectation de paroître empressé pour le service des femmes; c'est une affectation de leur témoigner par politesse des sentimens que l'on n'a pas, mais dont l'apparence ne laisse point de les flater. Suivant nôtre Auteur la nation Françoise a beaucoup de pente vers l'affectation, & dans les temps où elle cessoit d'être grossiere sans être encore polie, elle a voulu montrer plus de gentillesse qu'elle n'en avoit. Trop spirituelle pour être encore barbare, mais trop peu éclairée pour connoître la dignité des mœurs; elle a conçu dans l'amour un merite que les

Nations sensées n'y trouvent point. Elle s'est donc imaginée qu'il y eut une espece de vertu à dépendre en esclave des volontez, ou pour parler plus sincerement, des caprices de quelqu'Infante, à luy raporter tout ce qu'on faisoit, à ne vivre que pour la servir. Les Carouzels & les Tournois ont nourri cette manie par leurs livrées, leurs devises & tout leur badinage. Enfin il est devenu à la mode d'être amoureux dans un pays où tout se decide suivant la mode, même le merite des Generaux & des Predicateurs. De-là sont nées les extravagances de tant d'amans dont la pluspart n'étoient point amoureux; les uns se sont fait assommer en écrivant le nom des belles qu'ils pensoient aimer sur les murailles des villes assiegées; d'autres *sont allés de vie à trepas* pour avoir voulu rompre dans les portes d'une ville ennemie leur lance enrichie des livrées d'une maîtresse qu'ils n'aimoient point, ou qu'ils n'aimoient gueres. L'histoire fait foy qu'il est arrivé à plusieurs de ces Messieurs pour un si digne sujet les avantures qui arriverent à nôtre Huddibras quand il couroit les champs pour rétablir un chacun dans ses libertez & proprietez, même les ours qu'on menoit par force dan-

ſer aux foires. * Un Prince ſe fait tuer dans un Tournois en voulant, diſoit-il, rompre une lance en l'honneur des Dames. Un autre s'eſt mis au hazard de ſe rompre vingt fois le col, parce qu'il trouvoit plus galand de ſe guinder à l'aide d'une échelle de corde dans l'appartement de ſa femme, que d'y entrer par la porte. Un troiſiéme eſt deſcendu dans une foſſe aux lions pour en raporter à ſa Dame le gand qu'elle n'y avoit jetté que pour l'envoyer chercher, & pour ſe

* C'eſt le nom du heros d'une eſpece de Poëme épique, écrit en Anglois ſous le regne de Charles II. par un homme de la Maiſon Hovvart, à ce qu'on croit. Il ſupoſe que les maximes que prêchoient les Preſbiteriens ſur l'exactitude de la juſtice, maximes impratiquables en ce bas monde, & qui leur firent bouleverſer l'Angleterre ſous Charles I. afin d'y reparer de petits deſordres, avoient tourné la tête à ſon Huddibras, comme la lecture des Romans de chevalerie avoit renverſé la cervelle au pauvre Don Quichotte. Huddibras ſe mit donc aux champs pour travailler à rendre à chacun ſes droits, proprietez & franchiſes, & même aux ours qu'on menoit danſer aux foires pour le profit d'autruy, & qu'on avoit arbitrairement dèpouillé de leur liberté naturelle, ſans leur avoir fait precedament le procés ſuivant la loi & devant leurs Pairs. Ses avantures finiſſent ordinairement comme celles du heros de Cervantes & de Trivelin.

faire un fort leger honneur au peril de la vie d'un homme dont l'entétement meritoit du moins de la compassion. C'est assez parler de ces caprices qui feroient prendre les François, les Espagnols & quelques autres Nations pour des peuples de fous par les Grecs du temps d'Alexandre & par les Romains du temps d'Auguste, si, pour me servir de l'expression tant usitée, les uns & les autres pouvoient revenir au monde. Les Romans de Chevalerie & de Bergerie ont encore fomenté chez les François le goût qui leur fait demander de l'amour par tout. Voilà la source de cet amour imaginaire qui se trouve dans la pluspart de leurs écrits. Les Etrangers, sur tout ceux dont l'humeur ne s'occupe que des choses réelles & solides, lisent ces endroits sans être émus.

Il n'en est pas de même des Peintures de l'amour qui sont dans les écrits des anciens : elles touchent tous les peuples ; elles ont touché tous les siecles, parce que le vray fait son effet dans tous les temps & dans tous les pays. Ces Peintures trouvent par tout des cœurs qui ressentent les mouvemens dont elles sont des imitations naives. Ainsi l'amour que les bons Poëtes de la Grece avoient mis dans leurs Ouvra-

ges touchoit infiniment les Romains, parce que les Grecs avoient dépeint cette passion avec ses couleurs naturelles.

Od. 9. lib. 4.

> *Spirat adhuc amor*
> *Vivuntque commissi calores*
> *Æoliæ fidibus puellæ.*

dit Horace en parlant des vers de Sapho. Qu'on voye dans celle des odes de cette fille que Monsieur Despreaux a tournées en François dans sa Traduction de Longin, quels sont les symptômes de l'amour-passion. Les peintures de cette passion qui sont dans les poësies des Romains nous touchent comme celles qui sont dans les poësies des Grecs touchoient les Romains. Les amoureux que les uns & les autres ont introduits dans leurs Ouvrages ne sont pas de froids galands, mais des hommes livrez malgré eux à des transports qui les maîtrisent, & qui font souvent des efforts inutils pour arracher de leur cœur des traits dont la morsure les desespere. Telle est l'Eglogue de Virgile qui porte le nom de Gallus.

SECTION XIX.

De la galanterie qui est dans nos Poëmes.

JE vais encore rapporter aux François ce que dit un autre Ecrivain Anglois sur la galanterie de nos Poëtes. Les raports ont un attrait si picquant, qu'on ne sçauroit se défendre d'aimer à les entendre ; & en des matieres pareilles à celles dont il s'agit ici, il n'est ny malhonneste, ni dangereux de contenter la curiosité des personnes interessées. Monsieur Perrault avoit reproché aux anciens qu'ils ne connoissoient point ce que nous appellons galanterie, & qu'on n'en voyoit aucune fleur dans leurs Poëtes, au lieu que les écrits des Poëtes François, soit en vers, soit en prose, ces derniers écrits sont les Romans, se trouvent parsemez de ces gentillesses. Monsieur Woton qui prit le parti des Modernes en Angleterre, & qui défendit contre Mylord Orery la même cause que Monsieur Perrault avoit soûtenuë en France, abandonne son compagnon d'armes dans cette lice. Il ne veut point passer à nos Poëtes pour un me-

Paralel. les des Anciens & des Moder. Tom. 2.

rite, ce jargon plein de fadeur selon lui qu'on appelle galanterie. C'est, ajoûte l'Auteur Anglois un sentiment qui n'est pas dans la nature, une des affectations extravagantes que le mauvais goût du siecle a mis à la mode. Ovide & Tibulle n'ont point mis de galanterie dans leurs écrits. Dira-t-on quil ne connoissoient pas le cœur humain & les tempêtes que les toutes passions amoureuses y sçavent exciter? Mais l'émotion qu'on éprouve en lisant leurs vers fait bien sentir que la nature même s'y explique en sa propre langue. Les Poëtes & les Faiseurs de Romans, continue Monsieur Woton, comme d'Urfé, la Calprenede & leurs semblables, qui, pour avoir occasion de faire parade de leur esprit, nous peignent leurs personnages pleins d'amour & d'enjouement, & qui en font des discoureurs si gratieux ne s'écartent pas moins de la vraysemblance, que Varillas s'écarte de la verité. Or comme la verité est l'ame de l'histoire, la vraysemblance est l'ame de toute fiction & de toute Poësie. C'est le vraysemblable qui nous émeut, & qui nous fait faire cas d'un Ouvrage & de son Auteur.

Vvoton sur le sçavoir des Anciens & des Modernes. Chap. 4.

pag. 52.

Quand je dis que Monsieur Woton a défendu la même cause que Monsieur Perrault: je dois ajoûter que Monsieur

Woton en mettant le sçavoir des Modernes au-dessus de celuy des Anciens dans la pluspart des Arts & des Sciences, tombe d'accord neanmoins que dans la poësie & dans l'éloquence les Anciens ont surpassé les Modernes de bien loin. C'est ainsi qu'il s'en explique luy-même dans le chapitre que j'ay déja cité. Voicy même ce qu'il ajoûte : *Monsieur Perrault n'étoit point assez sçavant, il n'entendoit point assez bien le Grec & le Latin pour faire même un bon Paralelle entre l'eloquence & la poësie des Anciens & des Modernes. La digression seroit trop longue si j'allois entreprendre de faire une enumeration exacte de ses bévues ; on me regarderoit d'ailleurs dans toute l'Europe comme un temeraire si je me meslois d'écrire sur ce sujet après ce que Monsieur Despreaux vient d'en dire dans ses Reflexions critiques sur Longin. Il y vange les Auteurs illustres de l'antiquité aussi bien qu'il les sçait imiter.*

pag. 56.

Pour revenir à la galanterie, un de ses traits énerve souvent l'endroit d'un poëme le plus pathétique. Il fait cesser pour un temps l'affection qu'on avoit prise pour le personnage. Renaud amoureux malgré luy, & parce qu'il est subjugué par les enchantemens d'Armide, m'interesse vivement à sa situation : je

Opera d'Armide. Act. 5. Scen. prem.

ſuis même touché de ſa paſſion quand il ouvre la ſcene en diſant à ſa maîtreſſe qui le laiſſe dans le Palais enchanté : *Armide vous m'allez quitter*, & lorſqu'il ne luy replique, aprés qu'elle luy a dit le motif important qui l'oblige à s'éloigner de luy, que les mêmes paroles qu'il luy avoit déja dites : *Armide vous m'allez quitter.* Renaud me paroît alors un homme livré tout entier à l'amour. L'amour ne ſçauroit mieux s'expliquer que par cette repetition : c'eſt la marque de l'yvreſſe de la paſſion que de n'entendre pas les raiſons qu'on luy opoſe. Mais un moment aprés Renaud n'eſt plus qu'un amant prétieux & un amoureux affecté lorſqu'il répond à ſa maîtreſſe qui luy dit : *Voyez en quels lieux je vous laiſſe*, Par ce fade compliment, *Puis-je rien voir que vos appas ?*

C'eſt en qualité d'Hiſtorien que je raporte ici ce que nos voiſins diſent de nous. Si je frequente les Nations étrangeres pour aprendre leurs ſentimens, c'eſt ſans renoncer aux ſentimens de la mienne. Je puis dire comme Seneque : *Soleo ſæpe in aliena caſtra tranſire non tamquam transfuga, ſed tamquam explorator.* C'eſt à nos Poëtes d'examiner juſqu'à quel point ils doivent déferer aux critiques de nos Voiſins. Je crois avoir

Epiſt. ſec.

traité aſſez au long les deux queſtions, s'il eſt à propos de mettre de l'amour dans les Tragedies, & ſi nos Poëtes ne lui donnent pas une trop grande part dans l'intrigue de leurs pieces. Auſſi ne me reſte-t il plus que deux mots à dire ſur ce ſujet.

SECTION XX.

De quelques circonſtances qu'il faut obſerver en traitant des Sujets tragiques.

IL importe beaucoup aux Poëtes tragiques de nous faire admirer des perſonnages dont il faut que les malheurs nous coûtent des larmes afin que la Tragedie réuſſiſſe. Or les foibleſſes de l'amour déparent beaucoup de caracteres heroïques qui nous inſpireroient de la veneration, s'ils n'étoient point avilis par ces foibleſſes.

La même raiſon qui doit obliger les Poëtes à ne pas laiſſer prendre à l'amour un trop grand empire ſur leurs Heros, doit les engager auſſi à choiſir leurs Heros dans des temps éloignez du noſtre d'une certaine diſtance. *Major è longinquo reverentia*, dit Tacite, il

eſt plus facile de nous inſpirer de la veneration pour des hommes qui ne nous ſont connus que par ce qu'on lit d'eux dans l'hiſtoire, que pour ceux qui ont vêcu dans des temps ſi peu éloignez du noſtre, qu'une tradition encore recente nous inſtruit exactement des particularitez de leur vie. Nous ſcavons des détails ſur les petiteſſes des grands hommes que nous avons vûs, ou que nos contemporains ont pû voir, qui raprochent ſi bien ces grands hommes des hommes vulguaires, que nous ne ſçaurions avoir pour eux la même veneration avec laquelle nous ſommes en habitude de regarder les grands hommes de Rome & de la Grece. *Audita viſis laudamus libentius.* Cet apophtegme eſt encore plus veritable en parlant des hommes, qu'en parlant des ouvrages de l'art ou des merveilles de la nature.

Pater. l. 2.

Il n'eſt point d'homme qui ſoit admirable, s'il n'eſt vu d'une certaine diſtance. Dez qu'on peut voir les hommes d'aſſez prés pour diſcerner leurs petites vanitez & leurs petites jalouſies comme pour demeſler les inegalitez de leur eſprit, l'admiration ceſſe. Si nous ſcavions l'hiſtoire domeſtique de Ceſar & d'Alexandre avec autant de détail, que nous ſçavons celle des grands hommes

de nôtre ſiecle, les noms du Grec & du Romain ne nous inſpireroient plus la même veneration qu'ils nous inſpirent. Je ſouſcris volontiers au livre qui a dit: Que les plus grands ennemis de la gloire des Heros étoient leurs valets de chambre: ils gagnent toûjours à n'être connus que par le recit des Hiſtoriens; la pluspart ſe plaiſent à raporter ces traits naifs & ces petits faits anecdotes qui font encore admirer davantage les hommes illuſtres, mais ils taiſent volontiers tout ce qui feroit un effet contraire. Voilà pour les Hiſtoriens ordinaires. Quant à ceux qui veulent dire du mal, ils font bien quelquefois les hommes plus mêchans que peut-être ils n'ont été, mais il eſt trés rare que les Hiſtoriens les faſſent plus petits. Un Hiſtorien met ſes talens en évidence, il peut même faire parade de ſa probité en racontant les actions d'un grand ſcelerat; mais il ſemble à un Hiſtorien qu'il ſe dégrade luy-même, & qu'il devienne un Ecrivain du commun, quand il veut faire de ſes Acteurs des hommes ordinaires. Le Poëte tragique, dira-t-on, peut ſuprimer les petiteſſes capables d'avilir ſes Heros. J'en tombe d'accord, mais l'Auditeur s'en ſouvient, il les redit lorſque le

Heros a vêcu dans un temps si voisin du sien, que la tradition l'a instruit de ces petitesses.

D'ailleurs Melpoméne se plaît à parer ses victimes de sceptres & de couronnes ; & les Maisons Souveraines sont aujourd'huy tellement enlacées les unes avec les autres par les mariages, qu'on ne sçauroit faire monter presentement sur la Scene tragique un Prince qui ait regné depuis cent ans dans un état voisin, sans que le Souverain du pays, où la piece seroit representée, ne s'y trouvât interessé comme parent. L'inconvenient s'explique assez de luy-même. Ainsi j'aprouve les Auteurs qui, lorsqu'ils ont pris pour sujet quelque évenement arrivé en Europe depuis un siecle, ont masqué leurs personnages sous le nom des anciens Romains ou de Princes Grecs, ausquels personne ne prend plus d'interest. On ne sçauroit mettre sur le theatre tout ce qu'un Historien peut écrire dans un livre. Le theatre est, pour ainsi dire, un livre destiné à être lû en public, & les bienseances y doivent être observées avec plus de severité. Quand Monsieur Campistron voulut mettre au theatre l'avanture tragique de Dom Carlos, le fils aîné de Philippe II. Roy d'Espagne, il traita ce sujet sous le nom

d'Andronic. Mais malgré le changement du nom des perſonnages, la repreſentation de cette Tragedie a été défenduë durant long temps dans les Pays-bas Eſpagnols.

Les Poëtes Grecs n'avoient point cette delicateſſe, j'en tombe d'accord. Ils ont mis ſur la ſcene des Souverains morts depuis peu de temps, & quelquefois même des Princes vivans. Mais ces Poëtes avoient été élevez dans l'eſprit Republicain qui regnoit parmi les Atheniens, & qui cherchoit toûjours à rendre odieux le Gouvernement d'un ſeul. C'étoit un moyen d'y réuſſir que de repreſenter les Rois & les Princes vicieux dans des ſpectacles qui devroient avoir encore plus de pouvoir ſur l'imagination des Grecs, que ſur celle des Peuples Septentrionaux. Voilà pourquoi les Poëtes Grecs ont defiguré quelquefois le veritable caractere des Souverains; voilà pourquoy ils ont introduit ſi ſouvent ſur la ſcene Oreſte malheureux & pourſuivi des Furies, quoyque les Hiſtoriens citent ce Prince pour avoir vêcu & regné long-temps & heureuſement. *Factum ejus à Diis approbatum ſpatio vitæ & felicitate Imperii apparuit, quippe vixit annis nonaginta, regnavit ſeptuaginta*, dit Paterculus en parlant d'Oreſte.

Hiſt. lib. prim.

Deux Nations voisines de la nostre font encore monter sur le theatre des Souverains morts depuis cent ans ou environ. Elles y traitent des évenemens tragiques arrivez dans leur propre pays depuis un siecle. Peut-être est-ce qu'elles n'ont point encore une juste idée de la dignité de la scene tragique : peut-être entre-t-il aussi dans leurs vûës quelque trait de la politique Athenienne. La Tragedie Flamande, dont le sujet est le fameux Siege de Leyde que les Espagnols leverent durant les premieres guerres des Pays-Bas, & laquelle, suivant la fondation d'un Citoyen de cette Ville, s'y represente encore toutes les années dans le mois où l'évenement arrivât, est pleine des maximes & des sentences contre les Rois & contre leurs Ministres qui pouvoient être à la mode dans Rome aprés l'expulsion des Tarquins. Jamais aucun Tragique Grec ne tâcha de rendre les Souverains odieux autant que Mylord Comte de Rochester l'a voulu faire dans sa Tragedie de Valentinien.

En 1574.

Ce n'a point été certainement par un pareil motif que nous mêmes nous avons fait monter sur la scene nos Souverains encore vivans. Les François sont reconnus de toutes les Nations pour respecter

reſpecter naturellement leurs Princes : ils ſont même d'avantage, ils les aiment. Auſſi juge-t-on facilement par le caractere des pieces où les Poëtes François ont introduit leur Souverain même, qu'ils n'ont peché que par groſſiereté. Peu de mois aprés la mort de Henri IV. on repreſenta dans Paris une Tragedie dont le ſujet étoit la mort funeſte de ce Prince ; Loüis XIII. qui regnoit alors, faiſoit luy-même un perſonnage dans la piece, & de ſa loge il pouvoit ſe voir repreſenter ſur le theatre où le Poëte luy faiſoit dire que l'Etude l'aſſommoit, qu'un livre luy faiſoit mal à la tête, qu'il ne pouvoit guérir qu'au ſon du tambour, & pluſieurs autres gentilleſſes de ce genre dignes d'un fils d'Alaric ou d'Athalaric. Mais la raiſon ou bien les reflexions nous ont rendu depuis le peuple de l'Europe le plus delicat & le plus difficile ſur toutes les bienſéances du theatre. Nos Poëtes ne peuvent ſe tromper impunement aujourd'huy ſur le choix du temps & du lieu de leurs pieces.

Monſieur Racine ſoûtient dans la Preface de Bajazet, dont la mort tragique étoit un évenement recent quand il le mit au theatre, que l'éloignement des lieux où un évenement eſt arrivé

peut supléer à la distance des temps, & que nous ne mettons presque point de difference entre ce qui est arrivé mille ans avant nôtre temps & ce qui est arrivé à mille lieues de nôtre pays. Je ne suis point de son sentiment. On ne trouve personne qui ait vêcu mille ans avant luy, mais on rencontre tous les jours des gens qui ont vêcu dans ce pays éloigné de mille lieuës, & leurs recits nuisent à la veneration qu'on prétend nous donner pour ces hommes devenus des Heros en passant la mer. D'ailleurs nous connoissons encore mieux les mœurs & les usages des Nations étrangeres, telles que les Turcs par les relations verbales du nos amis qui ont vêcu avec eux, que nous ne connoissons ceux des Grecs & des Romains sur le recit d'Auteurs qu'on ne sçauroit faire expliquer quand ils sont obscurs ou trop succincts. Un Poëte tragique ne sçauroit donc violer la notion generale que le monde a sur les mœurs & sur les coûtumes des Nations étrangeres, sans préjudicier à la vraysemblance de sa piece. Cependant les regles de nôtre theatre & les usages de nôtre scene tragique, qui veulent que les femmes ayent toûjours beaucoup de part dans l'intrigue, & que l'amour y soit

traité suivant nos manieres, empêchent que nous ne puissions nous conformer aux mœurs & aux coûtumes des Nations étrangeres. Il est vray que les défauts qui resultent de cet embarras ne sont remarquez que par un petit nombre de personnes assez instruites pour les connoître ; mais il arrive que, pour faire valoir leur érudition, elles en exagerent souvent l'importance, & il ne se trouve que trop de gens qui se plaisent à repeter leur critique. Je n'ajoûterai plus qu'un mot à cette observation : c'est qu'à l'exception de Bajazet, & peut-être du Comte d'Essex, toutes les Tragedies écrites depuis soixante ans, dont le sujet étoit pris dans les deux derniers siecles, sont tombées, leurs noms mêmes sont oubliez.

La definition qu'Aristote fait de la Comedie, quand il l'appelle une imitation du ridicule des hommes, enseigne suffisament quels sujets luy sont propres. Comme elle n'inflige pas d'autre peine aux personnages vicieux que le ridicule, elle n'est pas faite pour representer les actions qui meritent des châtimens plus graves. On ne doit traduire à son tribunal que des hommes coupables envers la societé de délits trés-legers.

SECTION XXI.

Du choix des sujets des Comedies. Où il en faut mettre la Scene.

J'Ay raporté plusieurs raisons pour montrer que les Poetes tragiques doivent placer leur scene dans des temps éloignez de nous. Des raisons oposées me font croire qu'il faut mettre la scene des Comedies dans les lieux & dans les temps où elle est representée : que son sujet doit être pris entre les évenemens ordinaires, & que ses personnages doivent ressembler par toutes sortes d'endroits au Peuple pour qui l'on la compose. La Comedie n'a pas besoin d'élever ses personnages favoris sur des piedestaux, puisque son but principal n'est point de les faire admirer pour les faire plaindre plus facilement : elle veut tout au plus nous donner quelqu'inquiétude pour eux par les contretemps fâcheux qui leur arrivent, & qui doivent être plûtôt des traverses que de veritables malheurs, afin que nous soyons plus satisfaits de les voir heureux à la fin de la piece. Elle veut, en nous faisant rire aux dépens des personnages ridicules, nous corriger des défauts qu'elle joue, afin

que nous devenions meilleurs pour la ſocieté. La Comedie ne ſçauroit donc rendre le ridicule de ſes perſonnages trop ſenſible aux Spectateurs. Les Spectateurs, en démeſlant ſans peine le ridicule des perſonnages, auront encore aſſez de peine à y reconnoître le ridicule qui peut être en eux.

Or nous ne pouvons pas reconnoître auſſi facilement la nature quand elle eſt déguiſée ſous des mœurs, des manieres, des uſages & même ſous des habits étrangers, que lorſqu'elle eſt miſe, pour ainſi dire, à nôtre façon. Les bienſéances d'Eſpagne, par exemple, ne nous étant pas auſſi connues que celles de France, nous ne ſommes pas choquez du ridicule de celuy qui les bleſſe, comme nous le ſerions ſi ce perſonnage bleſſoit les bienſéances en uſage dans nôtre patrie & dans nôtre tems. Nous ne ſerions pas auſſi frappez de tous les traits qui peignent l'Avare que nous le ſommes, ſi Harpagon exerçoit ſa lezine ſur la dépenſe d'une maiſon reglée à la mode des maiſons d'Italie.

Nous reconnoiſſons toûjours les hommes dans les Heros des Tragedies, ſoit que leur Scene ſoit à Rome ou à Lacedemone, parce que la Tragedie nous dépeint les grands vices & les grandes

vertus. Or les hommes de tous les pays & de tous les ſiecles ſont plus ſemblables les uns aux autres dans les grands vices & dans les grandes vertus, qu'ils ne le ſont dans les coûtumes, dans les uſages ordinaires, en un mot dans les vices & les vertus que la Comedie veut copier. Ainſi les perſonnages de Comedie doivent être taillez, pour ainſi dire, à la mode du pays pour qui la Comedie eſt faite.

Plaute & Terence, dira t-on, ont mis la ſcene de la pluspart de leurs pieces dans un pays étranger par rapport aux Romains pour qui ces Comedies étoient compoſées. Leurs pieces ſupoſent les loix & les mœurs grecques. Mais cette raiſon fait une objection contre mon ſentiment : elle ne ſuffit point pour prouver le ſentiment opoſé à celuy que j'expoſe. Je répons donc à l'objection, que Plaute & Terence ont pû ſe tromper. Quand ils compoſerent leurs piecces, la Comedie étoit à Rome ûn Poëme d'un genre nouveau, & les Grecs avoient déja fait d'excellentes Comedies. Plaute & Terence, qui n'avoient rien dans la Langue Latine qui pût leur ſervir de guide, imiterent trop ſervilement les Comedies de Ménandre & d'autres Poëtes

Grecs, & il jouerent des Grecs devant les Romains. Ceux qui transplantent quelqu'Art que ce soit d'un pays étranger dans leur patrie en suivent d'abord la pratique de trop prez, & ils font la méprise d'imiter chez eux les mêmes originaux que cet Art est en habitude d'imiter dans les lieux où ils l'ont appris. Mais l'experience apprend bientôt à changer l'objet de l'imitation : aussi les Poëtes Romains ne furent pas longtemps à connoître que leurs Comedies plairoient d'avantage s'ils en mettoient la scene dans Rome, & s'ils y joüoient le peuple même qui devoit en juger. Ces Poëtes le firent, & la Comedie composée dans les mœurs Romaines se divisa même en plusieurs especes. On fit même des Tragedies dans les mœurs Romaines Horace le plus judicieux des Poëtes sçait beaucoup de gré à ceux de ses compatriotes qui les premiers introduisirent dans leurs Comedies des personnages Romains, & qui délivrerent ainsi la scene Latine d'une espece de tyrannie que des personnages étrangers y venoient exercer.

Nil intentatum nostri liquere Poëtæ
Nec minimum meruere decus vestigia Græca
Ausi deserere & celebrare domestica facta,

De Arte.

Vel qui Prætextas, vel qui docuere Togatas.

Les Romains en parlant de leurs Poësies dramatiques ont confondu quelquefois le genre avec l'espece. Je crois neanmoins devoir tâcher de débroüiller icy cette confusion pour faciliter l'intelligence de ce que je diray dans la suite

La Poësie dramatique des Romains se divisoit d'abord en trois genres qui se subdivisoient en plusieurs especes. Ces trois genres étoient, la Tragedie, la Satire & la Comedie.

Les Romains avoient des Tragedies de deux especes. Ils en avoient dont les mœurs & les personnages étoient Grecs, & ils les appelloient *Palliatæ*, parce qu'on se servoit des habits des Grecs pour les representer. Les Tragedies dont les mœurs & les personnages étoient Romains, s'appelloient *Prætextatæ* ou *Prætextæ* du nom de l'habit que les personnes de condition portoient à Rome. Quoyqu'il ne nous soit demeuré qu'une Tragedie de cette espece, l'*Octavie* qui passe sous le nom de Seneque, nous sçavons neanmoins que les Romains en avoient un grand nombre. Telles étoient le Brutus qui chassa les Tarquins, & le Decius du Poëte Attius.

La Satire étoit une espece de Pastorale que quelques Auteurs disent avoir tenu le milieu entre la Tragedie & la Comedie. Nous n'en sçavons guéres d'avantage.

La Comedie, ainsi que la Tragedie, se divisoit premierement en deux espece; la Comedie Grecque ou *Palliata*, & la Comedie Romaine ou *Togata*, parce qu'on y introduisoit ordinairement de simples citoyens dont l'habit étoit le vêtement appellé *Toga. Togatæ fabulæ dicuntur quæ scriptæ sunt secundùm ritus & habitus hominum Togatorum id est Romanorum*, dit Diomede ancien Auteur qui a écrit quand l'Empire Romain subsistoit encore.

De Art. Gra. lib. 3. cap. 4.

La Comedie Romaine se subdivisoit à son tour en quatre especes; la Comedie *Togata*, proprement dite, la Comedie *Tabernaria*, les pieces Atellanes & les Mimes.

Les pieces du premier caractere étoient trés-serieuses, & l'on y introduisoit même des personnages de condition, ce qui les fait appeller quelquefois *Prætextatæ. Apud Romanos*, dit Diomede, *Prætextata, Tabernaria, Atellana, Planipes.* Les pieces du second caractere étoient des Comedies un peu moins serieuses. Leur nom venoit de *Taberna*

Lib. 3. cap. 4.

qui signifioit proprement un lieu de rendez-vous propre à rassembler les personnes de conditions differentes qui joüoient un rolle dans ces pieces.

Les Atellanes étoient des pieces telles à peu prés que les Comedies Italiennes, où l'Acteur ajoûtoit à son rolle & le brodoit à son plaisir. Tite-Live, en faisant l'histoire du progrès de la Comedie à Rome, dit que la jeunesse de Rome n'avoit pas voulu que cet amusement devint un Art. Elle se l'étoit reservé. Voilà pourquoy, ajoûte-t-il, ceux qui joüent dans les Atellanes conservent tous les droits des citoyens & qu'ils servent même dans les Legions, comme s'ils ne montoient pas sur le theatre. *Eo institutum manet ut Actores Atellanarum nec tribu moveantur, & stipendia tamquam expertes artis Ludicræ faciant,* Festus dit que les Spectateurs n'avoient pas le droit de les faire demasquer comme ils pouvoient faire demasquer les autres Comediens. On sçait bien qu'ils n'en étoient pas quitte quelquefois pour s'ôter le masque. *Atellani jus habent personam non ponere.* Tous ces Comediens joüoient chaussez avec cette espece de souliers particuliers qu'on appelloit *Soque*. Le *Cothurne* étoit la chaussure de ceux qui joüoient les Tragedies.

Lib. 7.

Les Mimes ressembloient à nos farces, & leurs Acteurs joüoient dechaussez. Combien, dit Seneque, trouve-t-on de sentences dans les Poëtes dont des Philosophes pourroient se faire honneur? Je ne parle point des Tragedies ny des Comedies à longue robe qui, par la gravité qu'elles gardent, tiennent le milieu entre les Comedies plaisantes & la Tragedie. Mais dans les Mimes mêmes, combien y a-t-il de maximes de Publius Syrus plus propres à être debitées par des Acteurs montez sur le *Socque*, & même sur le *Cothurne*, que par des Acteurs sans chaussure. *Quam multa Poetæ dicunt quæ à Philosophis aut dicta sunt, aut dicenda. Non attingam Tragicos aut Togatas nostras. Habent enim hæc quoque aliquid severitatis & sunt inter Tragedias & Comedias media. Quantum disertissimorum versuum inter Mimos jacet, quam multa Publii non excalceatis sed cothurnatis dicenda sunt.* Ce Publius Syrus étoit un Poëte qui faisoit de ces Comedies appellées Mimes, & le rival de Laberius. Macrobe parle beaucoup de leur concurrence dans ses Saturnales. Diomede dit: *Quarta species est Planipedia, Græce dicitur Mimos, quod Actores planis pedibus Proscenium introirent, non ut Tragici Actores cum Cothurnis neque ut Comici cum Soccis.*

Senec. Ep. 8.

Lib. 2. *cap* 7.

Lib. 3. *cap.* 4.

Nous voyons par l'avanture qui arriva aux funerailles de Vespasien, où Suetone nous dit que suivant l'usage on joüoit le caractere du défunt dans une piece de Mimes, qu'il y avoit de ces pieces dans les mœurs Romaines. L'avarice de cet Empereur n'en avoit pas été moins scandaleuse, quoyqu'il l'égaiat souvent par de bons mots dont plusieurs sont venus jusqu'à nous. Tout le monde sçait le trait dont il se servit pour excroquer une ville qui vouloit dépenser une grande somme à luy ériger une Statue. Messieurs, dit-il à ses Deputez en leur presentant la paume de la main, voicy la base où il faut placer vôtre Statue. *Favor Archimimus*, c'est le nom & la profession de l'Acteur qui faisoit le rolle de Vespasien, ayant demandé aux Directeurs combien coutoit sa pompe funebre, il s'écria, lorsqu'il eut appris que la dépense montoit à des millions. Epargnons, Messieurs, Donnez-moi cent mille écus, & jettez mon cadavre dans la riviere. Nous parlerons plus bas des Pantomimes, espece de Comediens qui déclamoient sans rien prononce. Retournons à nôtre sujet.

Dio. lib. 66.

Nos Poëtes Lyriques & nos Poëtes Comiques ont fait la même méprise que Plaute & que Terence, lorsque nô-

tre goût perfectionné par Malherbe & par ſes ſucceſſeurs, devint aſſez difficile pour ne s'accommoder plus des anciennes Farces ; nos Poëtes comiques François tâcherent de perfectionner leur taſche, comme les autres Poëtes avoient perfectionné la leur. Ces Poëtes comiques ſans modeles, & peut-être ſans genie, trouvant que les Eſpagnols nos voiſins étoient déja riches en Comedies, ils copierent d'abord les Comedies Caſtillanes. Preſque tous nos Poëtes comiques les ont imitées juſques à Moliere qui, aprés s'être égaré quelquefois, prit enfin pour toûjours la route qu'Horace a jugé être la ſeule qui fût bonne. Ses dernieres Comedies, ſi on en excepte celle qu'il fit pour joûter contre Plaute, ſont dans les mœurs Françoiſes. Je ne parle point des Comedies heroïques de Moliere, parce qu'il ſongea moins en les écrivant à faire des Comedies qu'à compoſer des Pieces dramatiques qui puſſent ſervir de liaiſon aux divertiſſemens deſtinez à former ces ſpectacles magnifiques que Louis XIV. encore jeune donnoit à ſa Cour, & dont la memoire s'eſt conſervée dans les pays étrangers autant que celle de ſes Conqueſtes. Le public, qui ne ſort gueres du bon goût lorſqu'il y eſt entré, a rejetté depuis

quelques années toutes les Comedies compoſées dans des mœurs étrangeres avec leſquelles on auroit voulu l'amuſer. En effet à moins que de connoître l'Eſpagne & les Eſpagnols, connoiſſance qu'un Poëte n'eſt pas en droit d'exiger du Spectateur, on n'entend pas le fin de la pluspart des plaiſanteries de ſes pieces. Combien y a-t-il de Spectateurs qui ne comprennent pas la moitié des plaiſanteries de Dom Japhet; Celle par exemple qui roule ſur le reproche que les Caſtillans qui prononcent bien & nettement font aux Portugais qui prononcent mal, & qui mangent une partie des ſillabes: Ce ſont *Les guenons qui parlent Portugais.*

Nous avons eu depuis ſoixante ans deux differentes Troupes de Comediens Italiens établies à Paris. Ces Comediens ont été obligez de parler François, c'eſt la langue de ceux qui les payent. Mais comme les Pieces Italiennes qui ne ſont point compoſées dans nos mœurs ne peuvent amuſer le public; les Comediens dont je parle ont encore été obligez de joüer des pieces écrites dans les mœurs Françoiſes. Les premiers Auteurs Anglois qui mirent en leur langue les Comedies de Moliere les traduiſirent mot à mot. Ceux qui l'ont fait dans la

ſuite ont accommodé la Comedie Françoiſe aux mœurs Angloiſes. Ils en ont changé la ſcene & les incidens , & ils en ont plu d'avantage. C'eſt ainſi que Monſieur Wycherley en uſa lorſqu'il fit du Miſantrope de Moliere ſon *Homme au franc procedé* qu'il ſuppoſe être un Anglois & un homme de mer.

Nos premiers faiſeurs d'Opera ſe ſont égarez , ainſi que nos Poëtes comiques, pour avoir imité trop ſervilement les Opera des Italiens de qui nous emprunions ce genre de ſpectacle, ſans faire attention que le goût des François ayant été élevé par les Tragedies de Corneille & de Racine , ainſi que par les Comedies de Moliere , il exigeoit plus de vraiſemblance, qu'il demandoit plus de regularité & plus de dignité dans les Poëmes dramatiques , qu'on n'en exige au-delà des Alpes. Auſſi nous ne ſcaurions plus lire auujourd'huy ſans dedain l'Opera de Gilbert & la Pomone de l'Abbé Perrin. Ces pieces écrites depuis quarante - cinq ans nous paroiſſent des Poëmes gothiques compoſez cinq ou ſix generations avant nous. Monſieur Quinault , qui travailla pour nôtre theatre Lyrique aprés les Auteurs que j'ay citez , n'eut pas fait deux Opera qu'il comprit bien que les perſonnages de

bouffons, tellement essentiels dans les Opera d'Italie, ne convenoient pas dans des Opera faits pour des François. Thesée est le dernier Opera où Monsieur Quinault ait introduit des bouffons, & le soin qu'il a pris d'annoblir leur caractere, montre qu'il avoit déja senti que ces rolles étoient hors de leur place dans des Tragedies faites pour être chantées, autant que dans des Tragedies faites pour être déclamées.

Il ne suffit pas que l'Auteur d'une Comedie en place la scene au milieu du peuple qui la doit voir representer, il faut encore que son sujet soit à la portée de tout le monde, & que tout le monde puisse en concevoir sa peine, le nœud, le dénoument & entendre le fin du dialogue des personnages. Une Comedie qui roule sur le détail d'une profession particuliere, & dont le public generalement parlant n'est pas instruit, ne sçauroit réussir. Nous avons vû échoüer une Comedie, parce qu'il falloit avoir plaidé long-temps pour l'entendre. Ces Farces, dont le sujet éternel est le train de vie de gens de mauvaises mœurs & d'un certain étage, sont autant contre les regles que contre la bienséance. Il n'est qu'un certain nombre de personnes qui ayent assez

frequenté les originaux dont on expose des copies pour juger si les caracteres & les évenemens sont traitez dans la vraysemblance. On se lasse de la mauvaise compagnie sur le theatre comme on s'en lasse dans le monde, & l'on dit des Poëtes de pareilles pieces ce que Despreaux dit du satirique Regnier.

SECTION XXII.

Quelques remarques sur la Poësie pastorale & sur les Bergers des Eglogues.

LA Scene des Poëmes Bucoliques doit toûjours être à la campagne, du moins elle ne doit être ailleurs que pour quelques momens: En voicy la raison. L'essence des Poëmes Bucoliques consiste à emprunter des prez, des bois, des arbres, des animaux; en un mot de tous les objets qui parent nos campagnes, les métaphores, les comparaisons & les autres figures dont le stile de ces Poëmes est specialement formé. Cela, supose que les interlocuteurs des Poësies pastorales soyent accoûtumez d'avoir ces objets devant leurs yeux. Ainsi le fonds de ces especes de tableaux doit toûjours, pour ainsi dire, être un pay-

ſage. Il me paroît donc que les actions violentes & ſanguinaires ne ſçauroient être le ſujet d'un Eglogue. Des perſonnages agitez par des paſſions furieuſes & tragiques doivent être ſans ſentiment pour les beautez de la nature. Il ſeroit entierement contre la vrayſemblance qu'ils fiſſent aſſez d'attention ſur les objets qui ſe preſentent à la campagne pour en tirer leurs figures. Un general qui donne une bataille fait-il reflexion ſi le terrain qu'il fait occuper par ſon corps de reſerve ſeroit propre pour y aſſeoir une maiſon de campagne.

Je ne crois pas qu'il ſoit de l'eſſence de l'Eglogue de ne faire parler que des amoureux ? Puiſque les Bergers d'Egypte & d'Aſſyrie ſont les premiers Aſtronomes, pourquoy ce qui ſe trouve de plus facile & de plus curieux dans l'Aſtronomie ne ſeroit-il pas un ſujet propre pour la Poeſie Bucolique ? Nous avons vû des Auteurs qui ont traité cette matiere en forme d'Eglogue avec un ſuccez auquel toute l'Europe a donné ſon aplaudiſſement. Le premier livre de la pluralité des Mondes eſt la meilleure Eglogue qu'on nous ait donnée depuis cinquante ans. Les deſcriptions & les images que font ſes interlocuteurs ſont trés convenables au caractere de la

Poësie pastorale, & il y a plusieurs de ces images que Virgile ne désavoüeroit pas.

J'ai dit que les personnages tragiques nous interessent toûjours par le caractere de leurs passions & par l'importance de leurs avantures ; mais il n'en est pas de même des avantures des Eglogues & de leurs personnages. Ces personnages, qui ne doivent point être exposez a de grands dangers, ny tomber dans des malheurs veritablement tragiques & capables par leur nature de nous émouvoir beaucoup, doivent, suivant mon sentiment, être copiez d'aprés ce que nous voyons. La scene des Eglogues, ainsi que celle des Comedies, doit être placée dans nôtre pays, & son sujet doit être une imitation des évenemens qui peuvent arriver dans nos campagnes.

Il est vray que nos Bergers & nos Paysans sont si grossiers, qu'on ne sçauroit peindre d'aprés eux les personnages des Eglogues ; mais nos Paysans ne sont pas les seuls qui puissent emprunter des agrémens de la campagne les figures de leurs discours. Un jeune Prince qui s'égare à la chasse, & qui seul, ou bien avec un confident, parle de sa passion, & qui emprunte ses ima-

ges & ses comparaisons des beautez rustiques, est un excellent personnage pour une Idille. La fiction ne se soûtient que par sa vraysemblance, & la vraysemblance ne sçauroit subsister dans un Ouvrage où l'on n'introduit que des personnages dont le caractere est entierement opposé au naturel que nous avons toûjours devant les yeux. Ainsi je ne sçaurois approuver ces porte-houlettes doucereux qui disent tant de choses merveilleuses en tendresse & sublimes en fadeur dans la pluspart de nos Eglogues. Ces pretendus pasteurs ne sont point imitez d'aprés nature, mais bien des êtres chimeriques inventez à plaisir par les Poëtes qui ne consulterent jamais que leur imagination pour les forger. Ils ne ressemblent en rien aux habitans de nos campagnes & à nos Bergers d'aujourd'hui : malheureux Paysans, occupez uniquement à se procurer par les travaux penibles d'une vie laborieuse de quoy subvenir aux besoins les plus pressans d'une famille toûjours indigente? L'âpreté du climat sous lequel nous vivons les rend grossiers, & les injures de ce climat multiplient encore leurs besoins. Ainsi les Bergers langoureux de nos Eglogues ne sont point d'aprés nature; leur genre de vie dans le-

quel ils font entrer les plaisirs les plus delicats entremêlez des soins de la vie champestre, & sur tout de l'attention à bien faire paître leur cher troupeau, n'est pas le genre de vie d'aucun de nos concitoyens.

Ce n'est point avec de pareils phantômes que Virgile & les autres Poëtes de l'antiquité ont peuplé leurs aimables paysages ; ils n'ont fait qu'introduire dans leurs Eglogues les Bergers & les Paysans de leur pays & de leur temps un peu annoblis. Les Bergers & les pasteurs d'alors étoient libres de ces soins qui devorent les nostres. La pluspart de ces habitans de la campagne étoient des esclaves que leurs maîtres avoient autant d'attention à bien nourrir, qu'un Laboureur en a du moins pour ses chevaux. Le soin des enfans de ces esclaves regardoit leur maître dont ils faisoient la richesse. D'autres enfin étoient chargez de l'embarras de pourvoir aux necessitez de ces Bergers. Aussi tranquilles donc sur leur subsistance qu'un Religieux d'une riche Abbaye, ils avoient la liberté d'esprit necessaire pour se livrer aux goûts que la douceur du climat dans les contrées qu'ils habitoient faisoit naître en eux. L'air vif & presque toûjours serain de ces regions sub-

tilisoit leur sang, & les disposoit à la Musique, à la Poësie & aux plaisirs les moins grossiers. Beaucoup d'entre eux étoient encore nez ou élevez dans les maisons que leurs maîtres avoient dans les villes, & ces maîtres ne leur avoient pas plaint une éducation qui tournoit toûjours à leur profit, soit qu'ils voulussent vendre ou garder ces esclaves. Aujourd'huy même, quoyque l'état politique de ces contrées n'y laisse point les habitans de la campagne dans la même aisance où ils étoient autrefois; quoyqu'ils ne reçoivent plus la même éducation, on les voit encore neanmoins sensibles à des plaisirs fort au-dessus de la portée de nos paysans. C'est avec la guittare sur le dos que les paysans d'une partie de l'Italie gardent leurs troupeaux & vont travailler à la terre: ils sçavent encore chanter leurs amours dans des vers qu'ils composent sur le champ, & qu'ils accompagnent du son de leurs instrumens. Ils les touchent, si non avec delicatesse, du moins avec assez justesse; c'est ce qui s'appelle *improviser*. Vida Evêque d'Alba dans le seiziéme siecle, & Poëte si connu par l'élegance de ses vers latins, nous dépeint les paysans ses compatriotes & ses contemporains tels à peu prés que ceux sur les-

quels il dit que Virgile avoit moulé les personnages de ses Eglogues.

Quin etiam agricolas ea fandi nota voluptas.
Exercet, dum læta seges, dum trudere gemmas
Incipiunt vites, sitientiaque ætheris imbrem
Prata bibunt, ridentque satis turgentibus agri.

Poet. lib. 3.

Quoyque nos paysans soyent infiniment plus grossiers que ceux de la Sicile & d'une partie du Royaume de Naple ; quoyqu'ils ne connoissent ny vers, ny guitare, nos Poëtes font neanmoins de leurs Bergers des Chantres plus sçavans & plus delicats, ils en font des personnages bien plus subtils en tendresse que ceux de Gallus & de Virgile. Nos galands Porte-houlettes sont paîtris de métaphisique amoureuse ; ils ne parlent d'autre chose, & les moins delicats se montrent capables de faire un commentaire sur l'Art qu'Ovide professoit à Rome sous Auguste. Plusieurs de nos chansons sont infectées des mêmes niaiseries. S'il est en quelques-unes où la passion parle toute pure, & dont les Auteurs n'invoquerent Apollon que pour rencontrer les rimes, combien d'autres sont remplies d'un amour sophistiqué qui ne ressemble en rien à la nature. Les Auteurs de ces chansons, en

voulant feindre des ſentimens qui n'étoient pas les leurs, ny peut-être ceux de leur âge, ſe ſont encore metamorphoſez en Bergers imaginaires dans leurs froids delires. On ſent dans tous leurs vers un Poëte plus glacé qu'un viel Eunuque.

SECTION XXIII.

Quelques remarques ſur le Poëme Epique. Obſervation touchant le lieu & le temps où il faut prendre l'action.

UN Poëme épique étant l'ouvrage le plus difficile que la Poëſie Françoiſe puiſſe entreprendre à cauſe des raiſons que nous expoſeront en parlant de nôtre langue & de la meſure de nos vers, il importeroit beaucoup au Poëte qui oſeroit en compoſer un de choiſir un ſujet où l'intereſt general ſe trouvât réuni avec l'intereſt particulier. Qu'il n'eſpere pas de réuſſir, s'il n'entretient point les François des lieux fameux dans leur hiſtoire, & s'il ne leur parle point des perſonnages & des évenemens auſquels ils prennent déja un grand intereſt.

reſt. Tous les endroits de l'hiſtoire de France qui ſont memorables, ne nous intereſſent pas également. Nous ne prenons un grand intereſt qu'à ceux dont la memoire eſt encore recente. Les autres ſont devenus pour nous les évenements d'une hiſtoire étrangere, d'autant plus que nous n'avons pas le ſoin de perpetuer le ſouvenir des jours heureux à la nation par des feſtes & par des jeux, ni celui d'éterniſer la memoire de nos Heros, ainſi que le faiſoient les Grecs, & les Romains. Combien peu y en a-t-il parmi nous qui s'affectionnent aux évenements arrivez ſous Clovis & ſous la premiere race de nos Rois. Pour rencontrer dans noſtre Hiſtoire un ſujet qui nous interreſſât vivement, je ne crois pas qu'il falut remonter plus haut que Charles VII.

Il eſt vrai que les raiſons que nous avons alleguées pour montrer qu'on ne devoit point prendre une action trop recente pour le ſujet d'une Tragedie, prouvent auſſi qu'une action trop recente ne doit pas être le ſujet d'un Poëme Epique. Que le Poëte choiſiſſe donc ſon ſujet en des temps qui ſoient à une diſtance convenable de ſon ſiecle, c'eſt-à-dire en des temps que nous n'ayons pas encore perdus de vûë, &

qui ſoyent cependant aſſez éloignez de nous pour qu'il puiſſe donner aux caracteres la nobleſſe neceſſaire ſans qu'elle ſoit expoſée à eſtre dementie par une tradition encore trop recente & trop commune.

Quand bien même il ſeroit vrai que nos mœurs, nos combats, nos feſtes, nos ceremonies & noſtre Religion, ne fourniroient point aux Poëtes une matiere auſſi heureuſe que celle que fourniſſoit à Virgile l'antiquité Romaine, il ne ſeroit pas moins neceſſaire de prendre dans nôtre hiſtoire les ſujets des Poëmes Epiques. Ce ſeroit un inconvenient, mais il en épargneroit un plus grand, le défaut d'interêt particulier. La choſe n'eſt pas ainſi. La pompe d'un carouſel & les évenements d'un tournois, ſont des ſujets plus magnifiques par eux mêmes que les jeux qui ſe firent au tombeau d'Anchiſe dont Virgile ſçait faire un ſpectacle ſi ſuperbe ? Quelles peintures ce Poëte n'auroit-il pas faites des effets de la poudre à canon dans les differentes operations de guerre dont elle eſt le reſſort. Les miracles de nôtre Religion ont un merveilleux qui n'eſt pas dans les fables du Paganiſme. Qu'on voye avec quel ſuccez Corneille les a traitez dans Polyeucte & Racine dans

Athalie. Si l'on reprend Sannazar, l'Arioſte & d'autres Poëtes, d'avoir meſlé mal à propos la Religion Chrêtienne dans leurs Poëmes, c'eſt qu'ils n'en ont point parlé avec la dignité & la decence qu'elle exige, c'eſt qu'ils ont allié les fables du Paganiſme aux veritez de notre Religion. C'eſt qu'ils ſont comme dit Deſpreaux, follement idolatres en des ſujets Chrêtiens. On les blame de n'avoir pas ſenti qu'il étoit contre la raiſon, pour ne rien dire de plus fort, de ſe permettre en parlant de nôtre Religion, la même liberté que Virgile pouvoit prendre en parlant de la ſienne. Que ceux qui ne voudroient pas faire le choix du ſujet d'un Poëme Epique, tel que je le propoſe, alleguent donc leur veritable excuſe : c'eſt que le ſecours de la Poëſie des Anciens leur étant neceſſaire, pour rendre leur verve feconde, ils aiment mieux traiter les mêmes ſujets que les Poëtes Grecs & Latins ont traitez, que des ſujets modernes où ils ne pourroient pas s'aider auſſi facilement de la Poëſie du ſtile & de l'invention des premiers.

SECTION XXIV.

Des actions allegoriques & des personnages allegoriques par rapport à la Peinture.

NOstre matiere nous conduit naturellement à traiter icy des compositions & des personnages allegoriques, soit en Poësie, soit en Peinture. Parlons d'abord des Allegories Pittoresques.

La composition allegorique est de deux especes. Où le Peintre introduit des personnages allegoriques dans une composition historique, c'est à dire dans la representation d'une action qu'on croit estre arrivée réellement comme est le sacrifice d'Iphigenie, & c'est ce qu'on appelle une composition mixte. Où le Peintre imagine ce qu'on appelle une composition purement allegorique; c'est-à-dire qu'il invente une action qu'on sçait bien n'estre jamais arrivée réellement, mais de laquelle il se sert comme d'une embleme pour exprimer un évenement veritable. Avant que de nous étendre d'avantage à ce sujet par-

lons des perſonnages allegoriques.

Les perſonnages allegoriques ſont des eſtres qui n'exiſtent point, mais que l'imagination des Peintres a conçûs & qu'elle a enfantez en leur donnant un nom, un corps & des attributs. C'eſt ainſi que les Peintres ont perſonifié les vertus, les vices, les Royaumes, les Provinces, les Villes, les Saiſons, les paſſions, les vents & les fleuves. La France repreſentée ſous une figure de femme, le Tibre repreſenté ſous une figure d'homme couché, & la Calomnie ſous une figure de Satire, ſont des perſonnages allegoriques.

Ces perſonnages allegoriques ſont de deux eſpeces. Les uns ſont nez depuis pluſieurs années. Depuis long-temps ils ont fait fortune. Ils ſe ſont montrez ſur tant de théatres, que tout homme un peu lettré les reconnoît dabord à leurs attributs. La France repreſentée par une femme la Couronne fermée en tête, le Sceptre à la main & le Manteau bleu ſemé de fleurs-de lys d'or : le Tibre repreſenté par une figure d'homme couchée, ayant à ſes pieds une Louve qui allaite deux enfans, ſont des perſonnes allegoriques inventez depuis long-temps & que tout le monde reconnoît pour ce qu'ils ſont. Ils ont acquis pour ainſi dire

droit *de bourgeoisie* parmi le Genre-humain. Les personnages allegoriques modernes sont ceux que les Peintres ont inventez depuis peu & qu'ils inventent encore, pour exprimer leurs idées. Ils les caracterisent à leur mode & ils leur donnent les attributs qu'ils croient les plus propres à les faire reconnoître.

Je ne parleray que des personnages allegoriques de la premiere espece, c'est-à dire des aînez ou des anciens. Leurs cadets qui depuis une centaine d'années sont sortis du cerveau des Peintres, sont des inconnus & des gens sans aveu, qui ne meritent pas qu'on en fasse aucune mention. Ils sont des chiffres dont personne n'a la clef, & même peu de gens la cherchent. Je me contenterai donc de dire à leur sujet que l'inventeur fait ordinairement un mauvais usage de son esprit, quand il l'occupe à donner le jour à de pareils Estres. Les Peintres qui passent aujourd'hui pour avoir été les plus grands Poëtes en peinture ne sont pas ceux qui ont mis au monde le plus grand nombre de personnages allegoriques. Il est vrai que Raphael en a produit de cette espece; mais ce Peintre si sage ne les employe que dans les ornements qui servent de

bordure ou de soûtient à ses tableaux dans l'appartement de la signature. Il a même pris la précaution d'écrire le nom de ces personnages allegoriques sous leur figure. Quoique Raphael fut trés-capable de les rendre reconnoissables, néantmoins on ne trouve pas que cette précaution soit inutile, & l'on souhaitte même quelquefois qu'il l'eût poussée jusque à nous donner une explication des symboles dont il les orne. Car bien que l'inscription apprenne leur nom, on a encore beaucoup de peine à deviner la valeur & le merite de tous les attributs emblematiques dont ils sont accompagnez.

Revenons aux personnages allegoriques anciens, & voyons l'usage qu'il est permis d'en faire dans les compositions historiques. Le sentiment des personnes habiles est, que les personnages allegoriques n'y doivent entrer qu'avec reserve, puisque ces compositions sont destinées à representer un évenement arrivé réellement & dépeint comme on croit qu'il est arrivé. Ils n'y doivent même entrer dans les occasions où l'on peut les introduire, que comme l'écu des armes ou les attributs des personnages principaux qui sont des personnages historiques. C'est ainsi qu'Harpo-

crate le Dieu du ſilence, ou Minerve peuvent eſtre placez à côté d'un Prince pour déſigner ſa diſcretion & ſa prudence. Je ne penſe pas que les perſonnages allegoriques y doivent eſtre eux-mêmes des acteurs principaux. Des perſonnages que nous connoiſſons pour des phantômes imaginez à plaiſir à qui nous ne ſçaurions preſter des paſſions pareilles aux nôtres, ne peuvent pas nous intereſſer beaucoup à ce qui leur arrive.

D'ailleurs la vraiſemblance ne peut eſtre obſervée trop exactement en Peinture non plus qu'en Poëſie. C'eſt ſuivant l'exactitude de la vraiſemblance que nous nous laiſſons ſeduire plus ou moins par l'imitation. Or des perſonnages allegoriques employez comme acteurs dans une compoſition hiſtorique, doivent en alterer la vraiſemblance. Le tableau de la gallerie du Luxembourg qui repreſente l'arrivée de Marie de Medicis à Marſeille, eſt une compoſition hiſtorique. Le Peintre a voulu repreſenter l'évenement ſuivant la verité. La Reine aborde ſur les galeres de Toſcane. On reconnoît les Seigneurs & les femmes de condition qui l'accompagnerent & qui la reçûrent. Ainſi les Néreïdes & les Tritons ſonnants de leurs *conques*, que Rubens a placez dans le

port pour exprimer l'allegreſſe avec laquelle cette Ville maritime reçoit la nouvelle Reine, ne font point un bon effet ſuivant mon ſentiment. Je ſçais bien qu'il ne parut aucune divinité de la Mer à cette ceremonie, & cette eſpece de menſonge détruit une partie de l'effet que l'imitation faiſoit ſur moi. Il me ſemble que Rubens auroit dû embellir ſon port d'ornemens plus compatibles avec la vraiſemblance. Que les choſes que vous inventez pour rendre vôtre ſujet plus capable de plaire, ſoient compatibles avec ce qui eſt de vrai dans ce ſujet. Le Poëte ne doit pas exiger du ſpectateur une foi aveugle laquelle ſe ſoûmette à tout. Voila comme parle Horace.

Ficta voluptatis cauſa ſint proxima veris, *De Art.*
Nec quodcumque volet poſcat ſibi fabula credi.

Je ſuis encore perſuadé que le magnifique tableau qui repreſente l'accouchement de Marie de Medicis plairoit d'avantage, ſi Rubens au lieu du génie & des autres figures allegoriques, leſquelles entrent dans l'action du tableau, y avoit fait paroître celles des femmes de ce temps-là qui pouvoient aſſiſter aux couches de la Reine. On le

regarderoit avec plus de satisfaction si Rubens avoit exercé sa Poësie à representer les unes contentes, les autres transportées de joye, quelques-unes sensibles aux douleurs de la Reine, & d'autres un peu mortifiées de voir un Dauphin en France. Les Peintres sont Poëtes, mais leur Poësie ne consiste pas tant à inventer des chimeres ou des jeux d'esprit, qu'à bien imaginer quelles passions & quels sentimens l'on doit donner aux personnages suivant leur caractere & la situation où l'on les met, comme à trouver les expressions propres à rendre ces passions sensibles & à faire deviner ces sentimens. Je ne me souviens pas que Raphael ni le Poussin ayent jamais fait l'usage vicieux des personnages allegoriques que j'ose critiquer dans le tableau de Rubens.

Mais me dira-t-on, les Peintres ont esté de tout-temps en possession de peindre des Tritons & des Néréïdes dans leurs tableaux, quoiqu'on n'en ait jamais vû dans la nature.

Pictoribus atque Poëtis.

Quid libet audendi semper fuit æqua potestas.

Pourquoi donc reprendre Rubens de les avoir introduits dans le tableau qui

represente l'arrivée de Marie de Medicis à Marseille. Le nud de ces Divinitez fait un effet merveilleux dans la composition, parmi tant de figures habillées que l'histoire obligeoit d'y mettre.

Je réponds que cette licence donnée aux Peintres & aux Poëtes, doit s'entendre, comme Horace l'explique lui-même, *sed non ut placidis coeant immitia.* C'est-à-dire que cette licence ne s'étend point à rassembler en un même tableau des choses incompatibles, comme sont l'arrivée de Marie de Medicis à Marseille, & des Tritons qui sonnent de leurs *conques* dans le port. Marie de Medicis n'a jamais dû se rencontrer en un même lieu avec des Tritons, quand bien même on supposeroit *un lieu Pittoresque*, comme Monsieur Corneille vouloit qu'on supposat un lieu théatral. Si Rubens avoit besoin de figures nuës pour faire valoir son dessein & son coloris, il pouvoit introduire à son action des Forçats aidants au débarquement en telle attitude qu'il auroit voulu.

Ce n'est point que je dispute aux Peintres le droit qui leur est acquis de peindre des Sirenes, des Tritons, des Néreïdes, des Faunes & toutes les Divinitez fabuleuses, nobles chimeres dont

l'imagination des Poëtes peupla les eaux & les forêts, & enrichit toute la nature. Ma critique n'est point fondée sur ce qu'il n'y eût jamais de Sirenes & de Néreïdes, mais sur ce qu'il n'y en avoit plus, pour ainsi dire, dans les temps où arriva l'évenement qui donne lieu à cette discussion. Je tomberai donc d'accord qu'il est des compositions historiques où les Sirenes & les Tritons, comme les autres divinitez fabuleuses peuvent avoir part à une action. Ce sont les compositions qui representent des évenements arrivez durant le Paganisme, & quand le monde croyoit que ces Divinitez existoient réellement. Mais ces mêmes Divinitez ne doivent pas avoir part à l'action dans les compositions historiques qui representent des évenements arrivez depuis l'extinction du Paganisme, & dans des temps où elles avoient déja perdu l'espece d'*être* que l'opinion vulgaire leur avoit donnée en d'autres siecles. Elles ne peuvent être introduittes dans ces dernieres compositions que comme des figures allegoriques & des symboles. Or nous avons déja vû que les personnages allegoriques ne doivent entrer dans les compositions historiques, que comme des personnages simboliques qui dénotent les attri-

buts des personnages historiques. C'est faire un Anachronisme que d'introduire les divinitez fabuleuses comme des personnages veritables dans une action arrivée en des temps où tout le monde étoit desabusé de leur existence. Voicy encore de nouvelles reflexions pour appuyer mon sentiment.

Le spectateur se preste sans peine à la croyance qui avoit cours dans les temps où l'évenement que le Peintre & le Poëte representent est arrivé. Ainsi je regarde Iris comme un Personnage historique dans la representation de la mort de Didon. Venus & Vulcain sont des personnages historiques dans la vie d'Enée. Nous sommes en habitude de nous prêter à la supposition que ces Divinitez ayent existé veritablement dans ces temps-là, parce que les hommes croyoient alors leur existence. Le Peintre qui represente les avantures d'un Heros Grec ou Romain, peut donc y faire intervenir toutes les Divinitez comme des personnages principaux. Il peut à son gré embellir ses compositions avec les Tritons & les Sirenes. Il ne fait rien contre son sisteme. Je l'ai déja dit, les livres qui firent l'occupation de nôtre jeunesse, la vraisemblance qu'on trouve à voir un Heros secouru par les

Dieux qu'il adoroit, nous mettent en diſpoſition de nous prêter ſans aucune peine à la fiction. A force d'entendre parler durant nòtre enfance des amours de Jupiter & des paſſions des autres Dieux, nous ſommes en habitude de les regarder comme des Eſtres qui auroient autrefois exiſté, étant ſujets à des paſſions du même genre que les nôtres. Quand nous liſons l'hiſtoire de la bataille de Pharſale, ce n'eſt que par reflexion que nous diſtinguons le genre d'exiſtence que Jupiter foudroyant avoit dans ces temps-là, d'avec le genre d'exiſtence de Ceſar & de Pompée.

Mais ces Divinitez changent de nature, pour ainſi dire, & deviennent des perſonnages purement allegoriques dans la repreſentation des évenements arrivez en un ſiecle où le ſiſteme du Paganiſme n'avoit plus cours. Quand on les introduit dans ces évenements comme des perſonnages veritables, je les comparerois volontiers à ces Saints, les Patrons de ceux qui faiſoient peindre des ſujets de devotion, & que les Peintres plaçoient autrefois dans des tableaux plus devots que ſenſez, ſans égard pour la Chronologie ni pour la vraiſemblance. On y voyoit ſaint Jerôme preſent à la Céne, & ſaint François aſſiſter au cru-

ciſiment. Cet uſage vicieux eſt relegué depuis long-temps dans les tableaux de Village ; un peu de reflexion a fait comprendre que les tableaux où l'on obſervoit la vraiſemblance étoient plus intereſſants que ceux où l'on neglige de l'obſerver.

Aprés avoir diſcouru des perſonnages allegoriques il convient de parler des compoſitions allegoriques. C'eſt la repreſentation d'une action qui n'arriva jamais, & que le Peintre invente à plaiſir pour repreſenter un ou pluſieurs évenements merveilleux, leſquels il ne veut point traiter conformément à la verité hiſtorique. Les Peintres employent encore ces compoſitions à peu prés au même uſage que les Egyptiens employent leurs figures Hierogliphiques ; c'eſt-à-dire pour mettre ſenſiblement ſous nos yeux quelque verité generale de la Morale.

Les compoſitions allegoriques ſont de deux eſpeces ; les unes ſont purement allegoriques parce qu'il n'entre dans leur compoſition que ces perſonnages ſimboliques éclos du cerveau des Peintres & des Poëtes. De ce genre ſont deux paſtels du Corrége qu'on peut voir dans le Cabinet du Roy. Dans l'un, le Peintre a repreſenté l'homme tyranniſé

par les passions, & dans l'autre, il exprime d'une maniere simbolique l'empire de la vertu sur les passions. Les compositions allegoriques de la seconde espece sont celles où le Peintre mêle des personnages historiques avec les personnages allegoriques. Ainsi l'apotheose de Henry IV. & l'avenement de Marie de Medicis à la Regence, representez dans le tableau qui est au fonds de la gallerie du Luxembourg, sont une composition mixte. L'action du tableau est feinte, mais le Peintre introduit dans cette action qui est le type de l'Arrêt du Parlement par lequel la Regence fut déferée à la Reine, Henry IV. & plusieurs autres personnages historiques.

Il est rare que les Peintres réussissent dans les compositions purement allegoriques, parce qu'il est presque impossible que dans les compositions de ce genre, ils puissent faire connoître distinctement leur sujet, & mettre toutes leurs idées à portée des spectateurs les plus intelligents. Encore moins peuvent-ils toucher le cœur peu disposé à s'attendrir pour des personnages chimeriques en quelques situation qu'on les represente. La composition purement allegorique ne devroit donc être mise en œuvre que dans une necessité urgente,

& pour tirer un Peintre d'un embarras dont il ne puiſſe ſortir par la route ordinaire. Il ne ſçauroit entrer dans cette compoſition qu'un petit nombre de figures, & les figures ne ſçauroient être trop faciles à reconnoître. Si l'on ne l'entend pas aiſément, on la laiſſe comme un vain *galimatias.* Il eſt des *galimatias* en peinture auſſi-bien qu'en Poëſie.

Je ne me ſouviens que d'une ſeule compoſition purement allegorique qui puiſſe être citée comme un modelle, & que le Pouſſin & Raphael vouluſſent avoir faite, à juger de leur ſentiment par leurs ouvrages. Il eſt vrai qu'il paroît impoſſible d'imaginer en ce genre rien de meilleur que cette idée élegante par ſa ſimplicité & ſublime par ſa convenance avec le lieu où elle devoit être placée. Auſſi fut-elle la production du Prince de Condé le dernier mort, je ne dirai pas le Prince, mais l'homme de ſon temps né avec la conception la plus vive & l'imagination la plus brillante.

Henry Jules.

Le Prince dont je parle faiſoit peindre dans la gallerie de Chantilly l'hiſtoire de ſon pere connu vulgairement en Europe ſous le nom du grand Condé. Il ſe rencontroit un inconvenient dans l'execution du projet. Le Heros durant

ſa jeuneſſe s'étoit trouvé lié d'interêt avec les ennemis de l'Etat, & il avoit fait une partie de ſes belles actions quand il ne portoit pas les armes pour ſa patrie. Il ſembloit donc qu'on ne dût point faire parade de ces faits d'armes dans la gallerie de Chantilly. Mais d'un autre côté quelques-unes de ces actions comme le ſecours de Cambray, & la retraite de devant Arras, étoient ſi brillantes qu'il devoit être bien mortifiant pour un fils amoureux de la gloire de ſon pere, de les ſupprimer dans l'eſpece de temple qu'il élevoit à ſa memoire. Les anciens euſſent dit que la Pieté l'avoit inſpiré & que c'étoit elle qui lui avoit ſuggeré le moyen d'éterniſer le ſouvenir de ces grandes actions, même en témoignant qu'il le voudroit éteindre. Il fit donc deſſiner la Muſe de l'hiſtoire, perſonnage allegorique mais tres-connu, qui tenoit un livre, ſur le dos duquel étoit écrit, *vie du Prince de Condé*. Cette Muſe arrachoit des feüillets du livre qu'elle jettoit par terre, & on liſoit ſur ces feüillets, *ſecours de Cambray*, *ſecours de Valenciennes*, *retraite de devant Arras*; enfin le titre de toutes les belles actions du Prince de Condé durant ſon ſéjour dans les Païs-Bas, actions dont toutes les circonſtan-

ces étoient loüables hors l'écharpe qu'il portoit quand il les fit. Malheureuſement ce tableau n'a pas été executé ſuivant un projet ſi ingenieux & ſi ſimple. Le Prince qui avoit couçu une idée ſi noble, eût en cette occaſion un excez de complaiſance, & déferant trop à l'art, il permit au Peintre d'alterer l'élegance & la ſimplicité de ſa penſée par des figures qui rendent le tableau plus composé, mais qui ne lui font rien dire de plus que ce qu'il diſoit déja d'une maniere ſi ſublime.

Les compoſitions allegoriques que nous avons nommées des compoſitions mixtes, ſont d'un plus grand uſage que les compoſitions purement allegoriques. Quoique leur action ſoit feinte ainſi que celle des compoſitions purement allegoriques, neanmoins comme une partie de leurs perſonnages ſe trouvent être des perſonnages hiſtoriques, on peut en mettre le ſens à la portée de tout le monde, & les rendre ainſi capables de nous inſtruire, de nous attacher & même de nous intereſſer.

Les Peintres tirent de grands ſecours de ces compoſitions allegoriques de la ſeconde eſpece, ou pour exprimer beaucoup de choſes qu'ils ne pourroient pas faire entendre dans une compoſition

hiſtorique, ou pour repreſenter en un ſeul tableau pluſieurs actions dont il ſemble que chacune demandât une toille ſeparée. Les galleries du Luxembourg & de Verſailles en font foi. Rubens & le Brun ont trouvé moyen d'y repreſenter par le moyen de ces ingenieuſes fictions, des choſes qu'on ne concevoit pas pouvoir être renduës avec des couleurs. Ils y font voir en un ſeul tableau des évenements qu'un Hiſtorien ne pourroit narrer qu'en pluſieurs pages. En voicy un exemple.

En mil ſix cens ſoixante & douze, la France déclara la guerre aux Etats generaux, & les Eſpagnols à qui les Traitez ſubſiſtants, défendoient de ſe mêler de la querelle, ne laiſſerent pas de leur donner des ſecours cachez. Mais ces ſecours n'apportoient à la rapidité des conquêtes de la France, que des obſtacles bien tôt ſurmontez. Les Eſpagnols pour s'oppoſer plus efficacement à ces progrez, leverent le maſque & ſe déclarerent. Le ſuccez de leurs ſecours avoüez, ne fut pas plus heureux que celui de leurs ſecours ſecrets. Malgré ces ſecours le feu Roy prit Maſtrich, & portant enſuite la guerre dans les Païs-Bas Eſpagnols, il y enlevoit chaque campagne un nombre des plus

fortes Places, par des conquêtes que la paix ſeule put arrêter. Voila ce que Monſieur le Brun avoit à repreſenter. Voici comment il a traité ſon ſujet qui paroît plûtôt du reſſort de la Poëſie que de celui de la Peinture.

Le Roy paroît ſur un char guidé par la Victoire & traîné rapidement par des courſiers. Son char renverſe dans ſa courſe les Figures étonnées des Villes & des Fleuves, qui formoient la frontiere des Hollandois & chaque figure ſe reconnoît d'abord où par l'écu de ſes armes où par ſes autres attributs. C'eſt l'image veritable de ce qu'on vît arriver dans cette guerre où les Conquerants furent ſurpris eux-mêmes de leurs propres ſuccez. Une femme qui repreſente l'Eſpagne & qui s'annonce ſuffiſament par ſon Lyon & par ſes autres attributs, veut arrêter le char du Roy en ſaiſiſſant les guides. Mais au lieu des guides elle n'attrappe que les traits. Le char qu'elle vouloit arrêter l'entraîne elle même, & le maſque qu'elle portoit tombe par terre dans cet effort inutile.

Il ſeroit ſuperflu de prendre beaucoup de peine pour perſuader aux Peintres qu'on peut faire quelque fois un bon uſage des compoſitions & des per-

ſonnages allegoriques. Ils n'ont que trop de penchant à employer l'allegorie avec excez dans tous les ſujets, même dans ceux qui ſont le moins ſuſceptibles de ces embelliſſements. Mais le défaut d'aimer trop à faire uſage du brillant de l'imagination qu'on appelle communement de l'eſprit, eſt un défaut general à tous les hommes qui les fait s'égarer ſouvent, même en des profeſſions bien plus ſerieuſes que la Peinture. Rien ne fait dire, rien ne fait faire autant de ſottiſes, que le deſir de montrer de l'eſprit.

Pour nous renfermer dans les limites de la Peinture, j'oſe avancer que rien n'a plus ſouvent écarté les bons Peintres du veritable but de leur art, & ne leur a fait faire plus de choſes hors de propos, que le deſir de ſe faire applaudir ſur la ſubtilité de leur imagination, c'eſt-à-dire ſur leur eſprit. Au-lieu de s'attacher à l'imitation des paſſions, ils ſe ſont pleus à donner l'eſſort à une imagination capricieuſe & à forger des chimeres dont l'allegorie miſterieuſe eſt un enigme plus obſcur que ne le furent jamais ceux du Sphinx. Au-lieu de nous parler la langue des paſſions qui eſt commune à tous les hommes, ils ont parlé un langage qu'ils avoient

inventé eux mêmes, dont les expressions proportionnées à la vivacité de leur imagination, ne sont point à la portée du reste des hommes. Ainsi tous les personnages d'un tableau allegorique sont souvent muets pour les spectateurs dont l'imagination n'est point du même étage que celle du Peintre. Ce sens misterieux est placé si haut que personne n'y sçauroit atteindre. Les tableaux ne doivent pas être des enigmes & le but de la Peinture n'est pas d'exercer nôtre imagination en lui donnant des sujets embroüillez à deviner. C'est de nous émouvoir & par consequent les sujets de leurs ouvrages ne sçauroient être trop faciles à entendre.

On voit dans la gallerie de Versailles beaucoup de morceaux de Peinture dont le sens enveloppé trop misterieusement, échappe à la pénetration des plus subtils, & passe les lumieres des mieux instruits. Tout le monde est informé des principales actions de la vie du feu Roy qui fait le sujet de tous les tableaux & l'intelligence des curieux est encore aidée par des inscriptions placées sous les sujets principaux. Neanmoins, il reste encore une infinité d'allegories & de simboles que les plus lettrez ne sçauroient deviner. On s'est vû réduit

à mettre ſur les tables de ce magnifique vaiſſeau des livres qui les expliquaſſent, & qui donnaſſent pour ainſi dire le net de ces chiffres. On peut dire la même choſe de la gallerie du Luxembourg. Les perſonnes les mieux informées des particularitez de la vie de Marie de Medicis, comme les plus ſçavantes dans la Mythologie & dans la ſcience des emblemmes, ne conçoivent pas la moitié des penſées de Rubens. Peut-être même, qu'elles ne devineroient pas le quart de ce qu'a voulu repreſenter ce Peintre trop ingenieux, ſans l'explication de ces tableaux qu'une tradition encore recente avoit conſervée, quand Monſieur de Felibien la mit par écrit & l'inſera dans ſes *entretiens ſur la vie des Peintres*.

Tom. 2. pag. 198.

Toutes les Nations & les François principalement, ſe laſſent bien-tôt de chercher le ſens des penſées d'un Peintre

Cette explication a été renouvellée avec des augmentations par Monſieur Moreau de Mantour, dans un Ecrit qui fut imprimé & répandu dans le Public en 1704. lorſque Monſieur le Duc de Mantouë logeoit au Palais de Luxembourg, où tout Paris alloit en foulle pour voir ce Prince & la belle gallerie de ce Palais, & peu de temps après elle a paru gravée en Eſtampes magnifiques, avec des inſcriptions élegantes de M. de Piles.

tre qui l'enveloppe toûjours. Les tableaux de la gallerie du Luxembourg dont on regarde le ſujet avec le plus de plaiſir, ſont ceux dont la compoſition eſt purement hiſtorique, comme le mariage & le couronnement de la Reine. Tel eſt le pouvoir de la verité que les imitations & les fictions ne réuſſiſſent jamais mieux que lorſqu'elles l'alterent le moins. Après avoir regargé ces tableaux du côté de l'art on les regarde encore avec l'attention qu'on donneroit aux recits d'un homme de ces temps-là. Chacun trouve quelque choſe qui pique ſon goût particulier dans des tableaux où le Peintre a repreſenté un point d'hiſtoire dans toute ſa verité, c'eſt-à-dire ſans en alterer la vraiſemblance hiſtorique. L'un s'arrête ſur les habits du temps qui ne déplaiſent jamais lorſqu'ils ſont traitez par un habile Artiſan, qui a ſçu les accommoder à l'air comme à la taille de ſes perſonnages, & leur donner en les drappant la grace dont leur tournure les rendoit ſuſceptibles. Un autre examine les traits & les contenances des perſonnes illuſtres. Le bien ou le mal que l'hiſtoire en raconte lui donnoit envie depuis long-temps de connoître leur phyſionomie. Un autre s'attache à l'ordre & aux rangs d'une

ſcéance. Enfin ce que le monde a remarqué d'avantage dans la gallerie du Luxembourg & dans celle de Verſailles, ce ne ſont pas les allegories ſemées dans la plûpart des tableaux, ce ſont les expreſſions de quelques paſſions où veritablement il entre plus de Poëſie que dans tous les myſteres allegoriques.

Telle eſt l'expreſſion, laquelle arrête les yeux de tout le monde ſur le viſage de Marie de Medicis qui vient d'accoucher du Dauphin. On y apperçoit diſtinctement la joye d'avoir mis au monde un garçon à travers les marques ſenſibles de la douleur à laquelle Eve fut condamnée. Enfin chacun en convenant que ces galleries, deux des plus riches Portiques qui ſoient en Europe, fourmillent de beautez admirables dans le deſſein & dans le coloris, & que la compoſition des tableaux eſt des plus élegantes, chacun dis-je voudroit bien que les Peintres n'y euſſent point introduit un ſi grand nombre de ces figures qui ne peuvent nous parler, comme tant d'actions qui ne ſçauroient nous intereſſer. Or comme nous le dit Vitruve en termes très-ſenſez, il ne ſuffit pas que nos yeux trouvent leur compte dans un tableau bien peint & bien deſſiné. L'eſprit y doit auſſi trou-

ver le ſien. Il faut donc que l'Artiſan du tableau ait choiſi un ſujet, que ce ſujet ſe comprenne diſtinctement & qu'il ſoit traité de maniere qu'il nous intereſſe. Je n'eſtime gueres, ajoûte-t-il, les tableaux dont les ſujets n'imitent pas la verité. *Neque enim picturæ probari debent quæ non ſunt ſimiles veritati, nec ſi factæ ſunt elegantes ab arte ideo de his debet ſtatim judicari, niſi argumentationis certas habuerint rationes ſine offenſionibus explicatas.* Ce paſſage m'exemptera de parler de ces figures qu'on appelle communément des Groteſques.

Vitruv. lib. 7. cap. 5.

Les Peintres doivent employer l'allegorie dans les tableaux de dévotion, plus ſobrement encore que dans les tableaux prophanes. Ils peuvent bien dans les ſujets qui ne repreſentent pas les myſteres & les miracles de nôtre Religion, ſe ſervir d'une compoſition allegorique, dont l'action exprimera quelque verité, laquelle ne ſçauroit être renduë autrement, ſoit en Peinture, ſoit en Sculpture. Je conſens donc que la Foy & l'Eſperance ſoûtiennent un mourant, & que la Religion paroiſſe affligée aux pieds d'un Evêque mort. Mais je crois que toute compoſition allegorique eſt défenduë aux Artiſants qui traitent les miracles & les Dogmes de

nôtre Religion. Ils peuvent tout au plus introduire dans leur action qui doit toûjours imiter la verité historique, quelques figures allegoriques de celles qui sont convenables au sujet, comme seroit, par exemple, la Foy representée à côté d'un Saint qui feroit un miracle.

Les faits sur lesquels nôtre Religion est établie, & les Dogmes qu'elle enseigne, sont des sujets où il n'est point permis à l'imagination de s'égayer. Des veritez, ausquelles nous ne sçaurions penser sans terreur & sans humiliation, ne doivent pas être representées sous ces idées qu'on invente à plaisir. Il est encore moins permis d'emprunter les personnages & les fictions de la Fable pour peindre ces veritez. Michel-Ange fut universellement blâmé pour avoir mêlé les fictions de l'ancienne Poësie avec ce qui nous est revelé du Jugement universel, dans la representation qu'il en peignit sur le mur du fonds de la Chapelle de Sixte IV. Rubens à mon sens, aura commis une faute encore plus grande que celle de Michel-Ange en composant, ainsi qu'il l'a fait, le tableau du maître-Autel des Dominiquains d'Anvers. Ce grand Poëte y exprime trop ingenieusement, par une composition allegorique, le merite de l'inter-

cession des Saints, dont les Prieres procurent souvent aux pécheurs le temps & les moyens de se repentir. Jesus-Christ sort d'entre les deux autres personnes de la Trinité, comme pour executer l'Arrêt de condamnation, qu'elle vient de prononcer contre le Monde, figuré par un globe placé dans le bas de ce tableau. Il tient la Foudre à la main, & dans l'attitude du Jupiter de la Fable, il paroît prêt à la lancer sur le Monde. La Vierge & plusieurs Saints placez à côté de Jesus-Christ, intercedent pour le Monde, sans qu'il suspende son action. Mais ce qui convient au lieu où le tableau se trouve placé; Saint Dominique le couvre de son manteau & du Rosaire. Je crois voir trop d'esprit dans la representation d'un sujet aussi terrible. Les hommes inspirez pouvoient bien employer des Paraboles, pour nous exposer plus sensiblement les veritez que Dieu nous reveloit par leur bouche. Dieu leur inspiroit lui-même les paraboles dont ils devoient se servir, & l'application qu'il en falloit faire. Mais c'est assez d'honneur à nos Peintres que d'être admis à representer historiquement les évenements de nos mysteres, qui peuvent être mis sous nos yeux. Il ne leur est point permis d'in-

venter des fictions, & de s'en servir à leur gré, pour exposer de pareils sujets. Ce que je dis des Peintres je le pense des Poëtes, & je n'approuve pas plus le Poëme de Sannazar, sur les couches de la Vierge, ni les visions de l'Arioste, que la composition dont Rubens s'est servi pour representer le merite de l'intercession des Saints.

Vous reduisez donc les Peintres à la condition de simples Historiens, m'objectera-t-on, sans faire attention que l'invention & la Poësie sont de l'essence de la Peinture? Vous voulez éteindre dans l'imagination des Peintres ce feu qui merite qu'on les traite quelquefois d'Ouvriers divins, pour les réduire aux fonctions d'un Annaliste scrupuleux? Je réponds que l'enthousiasme qui fait les Peintres & les Poëtes ne consiste pas dans l'invention des mysteres allegoriques, mais bien dans le talent d'enrichir ses compositions par tous les ornemens que la vraisemblance du sujet peut permettre, ainsi qu'à donner de la vie à tous ses personnages par l'expression des passions. Telle est la Poësie de Raphael; telle est la Poësie du Poussin & de le Sueur, & telle fut souvent celle de Monsieur le Brun & de Rubens.

Il n'est pas necessaire d'inventer son

sujet ni de créer ses personnages, pour être reputé un Poëte plein de Verve. On merite le nom de Poëte en rendant l'action qu'on traite capable d'émouvoir, ce qui se fait en imaginant quels sentimens conviennent à des personnages supposez dans une certaine situation, & en tirant de son genie les traits les plus propres à bien exprimer ces sentimens. Voilà ce qui distingue le Poëte d'un historien qui ne doit point orner ses recits de circonstances tirées de son imagination, qui n'invente pas des situations pour rendre les évenements qu'il narre plus interessants, & à qui rarement il est permis d'exercer son genie à produire des sentiments convenables pour les prêter à ses personnages. Les discours que le grand Corneille fait tenir à Cesar dans la Mort de Pompée sont une meilleure preuve de l'abondance de sa veine & de la sublimité de son imagination que l'invention des allegories du Prologue de la Toison-d'or.

Il faut avoir une imagination plus féconde, & si l'on peut parler ainsi plus précise, pour imaginer & pour rencontrer les traits dont la nature se sert dans l'expression des passions, que pour inventer des figures emblématiques. On produit tant qu'on veut de ces symboles

par le ſecours de deux ou trois livres qui ſont des ſources intariſſables de pareils colifichets, au-lieu qu'il faut avoir une imagination fertile & qui ſoit guidée encore par une intelligence ſage & judicieuſe, pour réuſſir dans l'expreſſion des paſſions & pour y peindre avec verité leurs ſimptômes.

Mais, diront les Partiſans de l'eſprit, ne doit-il pas y avoir plus de merite à inventer des choſes qui ne furent jamais penſées qu'à copier la nature, ainſi que fait vôtre Peintre, qui excelle dans l'expreſſion des paſſions? Je leur réponds qu'il faut ſçavoir faire quelque choſe de plus que copier ſervilement la nature, pour donner à chaque paſſion ſon caractere convenable, & pour bien exprimer les ſentiments de tous les perſonnages d'un tableau. Il faut, pour ainſi dire, ſçavoir copier la nature ſans la voir. Il faut pouvoir imaginer avec juſteſſe quels ſont ſes mouvements dans des circonſtances où l'on ne la vît jamais. Eſt-ce avoir la nature devant les yeux que de deſſiner d'après un modele tranquille, lorſqu'il s'agit de peindre une tête où l'on découvre l'amour à travers la fureur de la jalouſie. On voit bien une partie de la nature dans ſon modele, mais on n'y voit pas ce

qu'il y a de plus important par rapport au sujet qu'on peint. On voit bien le sujet que la passion doit animer, mais on ne le voit point dans l'état où la passion doit le mettre, & c'est dans cet état qu'il le faut peindre. Il faut que le Peintre applique encore à sa tête ce que les livres disent en général de l'effet des passions sur le visage, & des traits ausquels elles y sont marquées. Toutes les expressions doivent tenir du caractere de la tête avec lequel on represente le personnage qui sent une certaine passion. Il faut donc que l'imagination de l'ouvrier supplée à tout ce qu'il y a de plus difficile à faire dans l'expression, à moins qu'il n'ait dans son attelier un modele encore plus grand Comedien que Baron.

SECTION XXV.

Des Personnages & des actions allegoriques, par rapport à la Poësie.

PArlons presentement de l'usage qu'on peut faire en Poësie des personnages & des actions allegoriques. Les personnages allegoriques que la Poësie emploïe sont de deux especes.

Il en eſt de parfaits & d'autres que nous appellerons imparfaits.

Les perſonnages allegoriques parfaits ſont ceux que la Poëſie crée en entier, auſquels elle donne un corps & une ame, & qu'elle rend capables de toutes les actions & de tous les ſentiments des hommes. C'eſt ainſi que les Poëtes ont perſonifié dans leurs vers la Victoire, la Sageſſe, la Gloire, en un mot tout ce que nous avons dit que les Peintres avoient perſonifié dans leurs tableaux.

Les perſonnages allegoriques imparfaits ſont les Eſtres qui exiſtent déja réellement, auſquels la Poëſie donne la faculté de penſer & de parler qu'ils n'ont pas, mais ſans leur prêter une exiſtence parfaite & ſans leur donner un être tel que le nôtre. Ainſi la Poeſie fait des perſonnages allegoriques imparfaits, quand elle prête des ſentiments aux bois, aux fleuves, en un mot, quand elle fait penſer & parler tous les Eſtres inanimez, ou quand élevant les animaux au deſſus de leur Sphére, elle leur prête plus de raiſon qu'ils n'en ont, & la voix articulée qui leur manque. Ces derniers perſonnages allegoriques ſont le plus grand ornement de la Poëſie, qui n'eſt jamais plus pompeuſe que lorſ-

qu'elle anime & qu'elle fait parler toute la nature. C'est en quoi consiste le sublime du Pseaume *In exitu Israel de Ægipto*, & de quelques autres dont les personnes de goût sont aussi touchées que des plus beaux endroits de l'Iliade & de l'Eneïde. Mais ces personnages imparfaits ne sont point propres à joüer un rolle dans une action Poëtique, à moins que cette action ne soit celle d un Apologue. Ils peuvent seulement comme spectateurs prendre part aux actions des autres personnages, ainsi que les chœurs prenoient part aux Tragedies des Anciens.

Je crois qu'on peut traiter dans la Poësie les personnages allegoriques parfaits, comme nous les avons traitez dans la Peinture. Ils n'y doivent pas joüer un rolle principal dans une action, mais ils y peuvent seulement intervenir, soit comme les attributs des personnages principaux, soit pour exprimer plus noblement, par le secours de la fiction, ce qui paroîtroit trivial s'il étoit dit simplement. Voilà pourquoi Virgile personifie la Renommée dans l'Eneide. On remarquera que ce Poëte fait entrer dans son ouvrage un petit nombre de personnages de cette espece, & je n'ai jamais entendu loüer Lucain d'en avoir

fait un usage plus frequent. Mon Lecteur fera de lui-même la reflexion que Venus, l'Amour, Mars & les autres Divinitez du Paganisme, sont des personnages historiques dans l'Eneïde. Les évenements dépeints dans ce Poëme, sont arrivez en des temps où le commun des hommes étoit persuadé de leur éxistence. Ces Divinitez sont même des personnages historiques dans les Poëmes des Ecrivains modernes qui choisissent leur Scene & leurs Acteurs dans les temps du Paganisme Ils peuvent donc, en traitant de pareils Sujets, employer ces Divinitez comme des Acteurs principaux, mais qu'ils observent de ne point confondre avec elles les personnages, qui, comme la Discorde & la Renommée, n'étoient déja que des personnages allegoriques dans ces temps-là. Quant aux Poëtes qui traitent des actions qui ne se sont point passées entre des Payens, ils ne doivent employer les Divinitez fabuleuses que comme des personnages allegoriques. Ainsi Minerve, l'Amour & Jupiter même, ne doivent pas y joüer un rolle principal.

Quant aux actions allegoriques, les Poëtes n'en doivent faire usage qu'avec un grand discernement. On peut s'en servir avec succez dans les Fables &

dans plusieurs autres ouvrages qui sont destinez pour instruire l'esprit en le divertissant, & dans lesquels le Poëte parle en son nom & peut faire lui-même l'application des leçons qu'il prétend nous donner. C'est à l'aide des actions allegoriques que plusieurs Poëtes nous ont dit des veritez qu'ils n'auroient pû nous exposer sans le secours de cette fiction. Les conversations que les Fables supposent entre les animaux, sont des actions allegoriques, & les Fables sont un des plus aimables genres de Poësie.

Je ne crois point qu'une action allegorique soit un sujet propre pour les Poëmes, dont le but est de nous toucher par l'imitation des passions humaines. Comme l'Auteur ne nous parle point directement dans ces sortes de Poëmes, & qu'ainsi il ne sçauroit nous expliquer lui-même ce qu'il veut dire par son allegorie, il nous exposeroit souvent à la lire sans que nous puissions comprendre son sens. C'est en nous donnant occasion de faire des reflexions & des retours sur nous-mêmes que de pareils Poëmes peuvent nous instruire. Il faut avoir trop d'esprit pour démêler toûjours avec justesse l'application que nous devons faire d'une

allegorie. Je crois donc qu'il en faut abandonner l'usage aux Poëtes qui racontent, & qu'elle ne doit point être employée par les Poëtes Dramatiques.

D'ailleurs il est impossible qu'une piece dont le sujet seroit une action allegorique nous interesse. Celles que des Ecrivains à qui personne ne refuse de l'esprit, ont hazardées en ce genre-là sont tombées; on ne s'en souvient plus. Le brillant qui naît du sujet, les pensées délicates, les tours ingenieux avec lesquels on applique son allegorie aux folies des hommes; en un mot toutes les graces qu'un bel esprit peut tirer de sa fiction, ne sont point en leur place sur le Theatre. Le piedestal n'est point fait pour la statuë. Nôtre cœur exige de la verité dans la fiction même & quand on lui presente une action allegorique, il ne peut se résoudre, pour parler ainsi, à entrer dans les sentimens de ces personnages chimeriques. Il les regarde comme des symboles & des énigmes, sous lesquels sont enveloppez des préceptes de Morale, & des traits de Satyre qui sont du ressort de l'esprit. Or une piece de theatre qui ne parle qu'à l'esprit ne sçauroit nous tenir attentifs pendant toute sa durée. C'est donc principalement aux Poëtes dramatiques

qu'on peut dire avec Lactance. Apprenez que la licence Poëtique a ſes bornes, au-delà deſquelles il n'eſt point permis de porter la fiction. C'eſt à bien repreſenter ce qui a pû veritablement arriver, & à l'orner par des images nettes & élegantes que conſiſte l'art du Poëte. Mais inventer une action chimerique & créer des perſonnages du même genre que l'action, c'eſt être impoſteur plûtôt que Poëte. *Neſciunt homines qui ſit Poeticæ licentiæ modus, quouſque progredi fingendo liceat: cum officium Poetæ in eo ſit ut ea quæ vere geri potuerint, in alias ſpecies obliquis figurationibus cum decore aliquo converſa traducat. Totum autem quod referas fingere, id eſt ineptum eſſe & mendacem potius quam Poetam.*

Je n'ignore pas que les perſonnages de pluſieurs Comedies d'Ariſtophane, comme ceux des Oiſeaux & des Nuées ne ſoient allegoriques. Mais on devine aiſément les raiſons qu'Ariſtophane avoit de traiter ainſi ſes ſujets, quand on ſçait que ce Poëte vouloit joüer dans Athénes, les hommes les plus conſiderables de la République, & principalement ceux qui venoient d'avoir la plus grande part à la guerre du Péloponéſe. Les Scavans ſont tous convaincus que

ce Poëte fait souvent allusion dans ces Comedies à differents évenements arrivez dans la guerre du Péloponése, ou à des avantures dont elle avoit été l'occasion. Aristophane qui vouloit attaquer des gens plus à craindre que Socrate, ne pouvoit pas donc trop masquer ses personnages, ni trop déguiser ses sujets, ainsi une action & des personnages allegoriques étoient plus propres à son dessein, que des personnages & une action à l'ordinaire. D'ailleurs ses trois dernieres Comedies, du moins suivant l'ordre où elles sont arrangées, ont pour sujet une action humaine & vraisemblable. Les François se sont mépris comme les autres sur la nature du Drame, lorsqu'ils ont commencé à faire des pieces dramatiques qui méritassent d'avoir un nom.

Ils crurent alors que des actions allegoriques pouvoient être des sujets de Comedie. Nous avons encore une piece qui fut representée aux nôces de Philibert Emanuel Duc de Savoye, & de la Sœur de nôtre Roy Henry II. dont l'action est purement allegorique. Paris y paroissoit comme le pere de trois filles qu'il vouloit marier, & ces trois filles étoient les trois principaux quartiers de la Ville de Paris, l'Université,

la Ville & la Cité, que le Poëte avoit personifiez. Mais ou la raison ou l'instinct nous ont fait quitter ce goût très-propre à faire composer de mauvaises pieces par de bons Auteurs, & les Poëtes qui depuis quelques années ont voulu le renouveller n'y ont pas réussi. Les actions allegoriques ne conviennent qu'aux Prologues des Opera destinez pour servir d'une espece de Préface à la Tragedie, & pour enseigner l'application de sa morale. Monsieur Quinault à montré comment il y falloit traiter ces actions allegoriques & les allusions qu'on y pouvoit faire aux évenements récents dans les temps où ils étoient representez.

SECTION XXVI.

Que les sujets ne sont pas épuisez pour les Peintres. Exemples tirez des tableaux du Crucifiment.

ON plaint quelquefois les Peintres & les Poëtes qui travaillent aujourd'huy de ce que leurs Prédecesseurs leur ont enlevé tous les sujets. Ces Artisans s'en plaignent souvent eux-mêmes, mais

je crois que c'eſt à tort. Un peu de réflexion fait connoître que les Artiſans qui travaillent preſentement, ne doivent point être reçûs à s'excuſer ſur la diſette des ſujets, quand on leur reproche quelquesfois que leurs ouvrages nouveaux ne ſont point nouveaux. La nature eſt ſi variée qu'elle fournit toûjours des ſujets neufs à ceux qui ont du génie.

Un homme né avec du génie voit la nature, laquelle ſon art imite avec d'autres yeux que les perſonnes qui n'ont pas de génie. Il découvre une difference infinie entre des objets, qui aux autres hommes paroiſſent les mêmes, & il fait ſi-bien ſentir cette difference dans ſon imitation, que le ſujet le plus rebatu devient un ſujet neuf ſous ſa plume ou ſon pinceau. Il eſt pour un grand Peintre une infinité de joyes & de douleurs differentes qu'il ſçait varier encore par les âges, par les temperaments, par les caracteres des Nations & des Particuliers, & par mille autres moïens. Comme un tableau ne repreſente qu'un inſtant d'une action, un Peintre né avec du génie, choiſit l'inſtant que les autres n'ont pas encore ſaiſi, ou s'il prend le même inſtant, il l'embellit de circonſtances tirées de ſon imagination qui font

paroître l'action un sujet neuf. C'est l'invention de ces circonstances qui constitue le Poëte en peinture. Combien a-t-on fait de crucifiments depuis qu'il est des Peintres ; cependant les Artisants doüez de génie, n'ont pas trouvé que ce sujet fut épuisé par mille tableaux ? Ils ont sçû l'orner par des traits de Poësie nouveaux, & qui paroissent néanmoins tellement propres au sujet, qu'on est surpris que le premier Peintre qui a médité sur la composition d'un crucifiment, ne se soit pas saisi de ces idées.

Tel est le tableau de Rubens qu'on voit au maître Autel des Récolets d'Anvers. Jesus-Christ paroît mort entre les deux Larrons qui sont encore vivants. Le bon Larron regarde le Ciel avec une confiance fondée sur les paroles de Jesus-Christ, laquelle se fait remarquer à travers les douleurs du supplice. Rubens sans mettre des diables à côté de son mauvais Larron comme l'avoient pratiqué plusieurs de ses devanciers, n'a pas laissé d'en faire un objet d'horreur. Il s'est servi pour celà de la circonstance de son supplice qu'on lit dans l'Evangile : que pour hâter sa mort on lui brisa les os. On voit par la meurtrissure de la jambe de ce malheureux qu'un bourreau l'a déja frappée d'une

barre de fer qu'il tient à la main. L'impression d'un grand coup nous oblige à nous ramasser le corps par un mouvement violent & naturel. Le mauvais Larron s'est donc soulevé sur son gibet & dans cet effort que la douleur lui a fait faire il vient d'arracher la jambe qui a reçu le coup en forçant la tête du cloud, qui tenoit le pied attaché au poteau funeste. La tête du cloud est même chargée des dépoüilles hideuses qu'elle a emportées en passant à travers les chairs du pied. Rubens qui sçavoit si bien en imposer à l'œil par la magie de son clair obscur, fait croire que le corps du Larron sort du coin du Tableau dans cet effort, & ce corps est la chair la plus vraye qu'ait peinte ce grand coloriste. On voit de profil la tête du supplicié, & sa bouche dont cette situation fait encore mieux remarquer l'ouverture énorme, ses yeux dont la prunelle est renversée, & dont on n'apperçoit que le blanc sillonné de veines rougeâtres & tendues; enfin l'action violente de tous les muscles de son visage, font oüir les cris horribles qu'il jette. On découvre derriere la Croix des spectateurs qui la font avancer, & qui semblent tellement enfoncez dans le tableau, qu'à peine ose t'on croire

que toutes ses figures soient placées sur une même superficie.

Depuis Rubens jusqu'à Coypel, le sujet du crucifiment a été traité plusieurs fois. Cependant ce dernier Peintre a rendu sa composition nouvelle. Son tableau represente le moment où la nature s'émut d'horreur à la mort du Créateur, quand le Soleil s'éclipsa sans l'interposition de la Lune, & quand les morts sortirent de leurs sépulchres. Dans l'un des côtez du tableau l'on voit des hommes saisis d'une peur mêlée d'étonnement à l'apect du desordre nouveau, où paroît le Ciel, sur lequel leurs regards sont attachez. Leur épouvante fait un contraste avec une crainte mêlée d'horreur, dont sont frappez d'autres spectateurs, au milieu desquels un mort sort tout à coup de son tombeau. Cette pensée très-convenable à la situation des personnages, & qui montre des accidents differents de la même passion, va jusques au sublime; mais elle paroît si naturelle en même-temps, que chacun s'imagine qu'il l'auroit trouvée, s'il eût traité le même sujet. La Bible qui est celui de tous les livres qu'on lit le plus, ne nous apprend-elle pas que la nature s'émût d'horreur à la mort de Jesus-Christ, & que les

morts ſortirent de leurs tombeaux. Comment, dirions-nous, a-t-on pû faire un ſeul tableau du crucifiment, ſans y employer ces accidents terribles, & capables de produire un ſi grand effet? Cependant le Pouſſin introduit un mort ſortant du ſépulchre dans ſon tableau du crucifiment, ſans tirer de l'apparition de ce mort le trait de Poëſie, que Monſieur Coypel en a tiré. Mais c'eſt le caractere propre de ces inventions ſublimes que le génie ſeul fait trouver, que de paroître tellement liées avec le ſujet, qu'il ſemble qu'elles ayent dû être les premieres idées qui ſe ſoient preſentées aux Artiſans, leſquels ont traité ce ſujet. On ſue vainement, dit Horace, quand on veut trouver des inventions du même genre ſans avoir un génie pareil à celui du Poëte, dont on veut imiter le naturel & la ſimplicité.

Ut ſibi qui vis
ſperet idem, ſudet multum fruſtraque laboret
auſus idem. *De Arte.*

Le génie de la Fontaine lui fait rencontrer dans la compoſition de ſes Fables, une infinité de traits qui paroiſſent ſi naïfs & tellement propres à ſon ſujet, que le premier mouvement du Lecteur eſt de croire qu'il les eut trouvez auſſi

bien que lui, s'il avoit mis en vers le même Apologue. Cette pensée a fait venir depuis long-temps à quelques Poëtes le dessein d'imiter la Fontaine, mais il s'en faut beaucoup qu'en l'imitant, ils ayent fait comme lui.

SECTION XXVII.

Que les Sujets ne sont pas épuisez pour les Poëtes.
Qu'on peut encore trouver de nouveaux caracteres dans la Comedie.

CE que nous venons de dire de la Peinture se peut dire aussi de la Poësie. Non seulement un Poëte né avec du génie, ne dira jamais qu'il ne sçauroit trouver de nouveaux sujets, mais j'ose même avancer qu'il ne trouvera jamais aucun sujet épuisé. La pénétration, compagne inséparable du génie, lui fait découvrir des faces nouvelles dans les sujets qu'on croit vulgairement les plus usez ; car le génie conduit chaque mortel dans ses travaux par une route particuliere, comme je l'exposerai tantôt. Ainsi les Poëtes guidez chacun par un génie, se rencontrent si rarement, qu'on peut dire, que générale-

ment parlant ils ne ſe rencontrent jamais. Quand Corneille & Racine ont traité le même ſujet, & quand ils ont fait chacun une Tragedie de Bérenice, ils ne ſe ſont pas rencontrez. Rien n'eſt ſi different du plan & du caractere de la Tragedie de Corneille, que le plan & le caractere de la Tragedie de Racine. Les Comedies que Moliere compoſa quand il eut atteint le periode de ſes forces, ne reſſemblent aux Comedies de Térence, que parce que les unes & les autres ſont des pieces excellentes. Leur genre de beauté eſt different.

Les Artiſans nez avec du génie ne prennent point pour modeles les ouvrages de leurs devanciers, mais la nature même & la nature eſt encore plus féconde en ſujets, differents ou variez, que le génie des Artiſans en manieres de l'imiter. Or tous les ſujets ne ſont point à la portée des yeux d'un ſeul homme. Il ne découvre que ceux qui ſont convenables à ſon talent & auſquels il ſe ſent propre particulierement. Comme ſon génie ne lui fournit pas d'idées frapantes ſur les autres ſujets, ils lui paroiſſent ingrats. Il ne les regarde point comme des ſujets propres à réuſſir. Un autre Poëte les trouve des ſujets heureux, parce que ſon génie eſt

eſt d'un caractere different du genie de l'autre. C'eſt ainſi que Corneille & Racine ont découvert les ſujets convenables à leurs talens, & qu'ils les ont traités chacun ſuivant ſon caractere. Un Poëte tragique qui auroit autant de genie qu'eux trouveroit des ſujets qui leur ont échapé, & il traiteroit les ſujets qu'il mettroit au Theatre dans un goût auſſi different du goût de Corneille que le goût de Racine, & auſſi éloigné du goût de Racine que le goût de Corneille. Comme le dit Ciceron en parlant de quelques Poëtes Dramatiques illuſtres dans la Grece & à Rome, c'eſt ſans ſe reſſembler qu'ils ont réuſſi également. *Atque id primum in Poëtis cerni licet quibus eſt proxima cognatio cum Oratoribus, quàm ſint inter ſe Paccuvius, Ennius, Acciuſque diſſimiles, quàm apud Græcos Eſchyles, Sophocles, Euripides, quamquàm omnibus par pene laus in diſſimili genere ſcribendi tribuatur.*

De Orat. lib. III.

Les ſujets qui ſont encore *intačts* nous échapent & nous liſons pluſieurs fois l'hiſtoire qui les raconte ſans les remarquer, parce que le genie n'ouvre pas nos yeux ; mais ces ſujets fraperoient d'abord le Poëte qui auroit un genie propre à les traiter. Voilà pourquoy le ſujet d'Andromaque qui n'a-

voit point frappé Corneille frappa Racine dés qu'il commença d'être un grand Poëte. Le ſujet d'Iphigenie en Tauride qui n'a point frappé Racine frappera de même un jeune Auteur. On peut dire des ſujets de Tragedie ce que l'Eſope Latin dit des Fables.

Lib. 4. fab. 25.

> *Materia tanta abundat copia,*
> *Labori faber ut deſit non fabro labor.*

Il eſt vray, me dira-t-on, que les ſujets ne ſçauroient manquer aux Poëtes tragiques, qui peuvent embellir une action par des perſonnages auſquels ils donnent des caracteres faits à plaiſir, & qui peuvent encore l'orner par des incidens extraordinaires inventez à leur gré. Il ſuffit aux Poëtes tragiques de faire de belles têtes, & ils peuvent pour les rendre plus admirables s'écarter à un certain point des proportions que la nature obſerve ordinairement. Mais il faut que le Poëte comique faſſe des portraits où nous reconnoiſſionsles hommes avec qui nous vivons. Nous nous moquons des caracteres qu'il donne à ſes perſonnages, ſi nous ne reconnoiſſons pas ces caracteres pour être dans la nature, & Moliere, & quelques-uns de ſes ſucceſſeurs ſe ſont ſaiſis de tous les caracteres naturels. Le Poëte

tragique peut bien inventer de nouveaux caracteres, mais le Poëte comique ne peut que copier les caracteres des hommes. Les sujets de Comedie sont épuisez.

Je réponds que Moliere & ses imitateurs n'ont pas mis sur la scene la quatriéme partie des caracteres propres à faire le sujet d'une Comedie. Il en est de l'esprit & du caractere des hommes à peu prés comme de leur visage. Le visage des hommes est toûjours composé des mêmes parties, de deux yeux d'une bouche. Cependant tous les visages sont differens, parce qu'ils sont composez differament. Or les carecteres des hommmes sont non seulemeut composez differament, mais ce ne sont pas toûjours les mêmes parties, je veux dire les mêmes vices, les mêmes vertus, & les mêmes lumieres qui entrent dansdans la composition de leur caractere. Ainsi les caracteres des hommes doivent être encore plus differens que les visages des hommes.

Qui dit un caractere dit un mélange, dit un composé de plusieurs défauts & de plusieurs vertus, dans lequel mélange certain vice domine si le caractere est vitieux ; c'est une vertu laquelle y domine si le caractere doit être vertueux. Ainsi les differens caracteres des hommes sont tellement variés par ce

mêlange de défauts, de vices, de vertus & de lumieres diversement combiné, que deux caracteres parfaitement semblables sont encore plus rares dans la nature que deux visages entierement semblables.

Or tout caractere bien peint fait un bon personnage de Comedie. Il peut jouer avec succès un rolle sur la scene veritablement plus ou moins long, & plus ou moins important. Pourquoy l'amour sera-t-il une passion privilegiée, & la seule qui fournisse des caracteres differens, à l'aide de la diversité que l'âge, le sexe & la profession mettent entre les sentimens des amoureux? Le caractere d'un avare ne peut-il pas de même être varié par l'âge, par le sexe & par la profession? Ces caracteres bien peints n'ennuieroient point, parce qu'ils sont dans la natute, & la peinture naïve de la nature plaît toûjours. C'est donc parce que les faiseurs de Comedie n'ont pas les yeux assez bons pour bien lire dans la nature, pour y demêler distinctement les differens principes des mêmes actiens, & pour y voir comment les mêmes principes font agir differament chaque individu, qu'ils ne sçauroient plus mettre au Theatre de nouveaux caracteres. Il s'en faut bien que tous les ridicules du genre humain ne

ſoient encore reduits en Comedie.

Mais quels ſont, me dira-t-on les caracteres neufs qui n'ont point encore été traitez. Je répons que j'entreprendrois d'en indiquer quelques-uns, ſi j'avois un genie approchant de celuy de Terence ou de Moliere, mais je ſuis de ceux dont Deſpreaux à parlé dans ces Vers.

La Nature féconde en bizarres portraits
Dans chaque ame eſt marquée à de differens traits,
Un geſte la découvre, un rien la fait paroître,
Mais tout mortel n'a pas des yeux pour la connoiſtre.

Pour demêler ce qui peut former un caractere, il faut être capable de diſcerner entre vingt ou trente choſes que dit, ou que fait un homme, trois ou quatre traits qui ſont propres ſpecialement à ſon caractere particulier. Il faut ramaſſer ces traits, & continuant d'étudier ſon modele extraire, pour ainſi dire, de ſes actions & de ſes diſcours les traits les plus propres à faire reconnoître le portrait. Ce ſont ces traits qui, ſeparez des choſes indifferentes que tous les hommes diſent & font, à peu près les uns comme les autres, ce ſont

ces traits, qui, raprochez, & réunis ensemble, forment un caractere, & luy donnent, pour ainsi dire, sa rondeur théatrale. Tous les hommes paroissent uniformes aux esprits bornez. Les hommes paroissent differens les uns des autres aux esprits plus étendus; mais les hommes sont tous des originaux particuliers pour le Poëte né avec le genie de la Comedie. Tous les portraits des Peintres mediocres sont placez dans la même attitude. Ils ont tous le même air, parce que ces Peintres n'ont pas les yeux assez bons pour discerner l'air naturel qui est different dans chaque personne, & pour le donner à chaque personne dans son portrait. Mais le Peintre habile sçait donner à chacun dans son portrait l'air & l'attitude qui luy sont propres en vertu de sa conformation. Le Peintre habile a le talent de discerner le naturel qui est toûjours varié. Ainsi la contenance & l'action des personnes qu'il peint sont toûjours variées. L'experience aide encore beaucoup à trouver la difference qui est réellement entre des objets qui au premier coup d'œil, nous paroissent les mêmes. Ceux qui voient des Negres pour la premiere fois croient que tous leurs visages sont presque semblables

mais à force de les voir, ils trouvent les viſages de ces Negres auſſi differens entre eux que le ſont les viſages des hommes blancs. Moliere a dû trouver plus d'originaux parmi les hommes, quand il a été à l'âge de cinquante ans, que lorſqu'il n'avoit encore que quarante ans. Je reviens donc à ma propoſition, c'eſt qu'il ne s'enſuit pas que tous les ſujets de Comedie ſoient épuiſez de ce que les perſonnes qui n'ont point de genie pour la Comedie, & qui n'ont pas étudié les hommes par le côté que la Comedie doit étudier, n'en puiſſent pas indiquer de nouveaux.

Le commun des hommes eſt bien capable de reconnoître un caractere lorſque ce caractere a reçu ſa forme & ſa rondeur théatrale; mais tant que les traits propres à ce caractere, & qui doivent ſervir à le compoſer demeurent noyez & confondus dans une infinité de diſcours & d'actions que les bienſéances, la mode, la coûtume, la profeſſion & l'intereſt font faire à tous les hommes, à peu près du même air, & d'une maniere ſi uniforme que leur caractere ne s'y décele qu'imperceptiblememt, il n'y a que ceux qui ſont nez avec le genie de la Comedie qui puiſſent les diſcerner. Eux ſeuls peu-

vent dire quel caractere resulteroit de ces traits, si ces traits étoient détachez des actions & des discours indifferens, si ces traits, raprochez les uns des autres, étoient immediatemet réunis entre eux. Enfin discerner les caracteres dans la nature, c'est invention. Ainsi, l'homme qui n'est pas né avec le genie de la Comedie ne les sçauroit demêler comme celuy qui n'est pas né avec le genie de la Peinture n'est pas capable de discerner dans la nature quels sont les objets les plus propres à être peints. *Quàm multa vident Pictores in umbris, & in eminentia quæ nos non videmus.* Combien de choses un Peintre n'observe-t-il pas dans un incident de lumiere que nos yeux n'apperçoivent pas, dit Ciceron :

Acad. Quest. lib. 2.

Je conclus donc que les Peintres & les Poëtes qui tiennent leur vocation aux Arts qu'ils professent du genie, & non pas de la necessité de subsister trouveront toûjours des sujets neufs dans la nature. Pour parler figurement, leurs devanciers ont encore laissé plus de marbre dans les carrieres qu'ils n'en ont tiré pour le mettre en œuvre.

SECTION XVIII.

De la vraisemblance en Poësie.

LA premiere regle que les Peintres & les Poëtes soient tenus d'observer en traitant le sujet qu'ils ont choisi, c'est de n'y rien mettre qui soit contre la vraysemblance. Les hommes ne sçauroient être gueres touché d'un évenement qui leur paroît sensiblement impossible. Il est permis aux Poëtes comme aux Peintres qui traitent les faits historiques de supprimer une partie de la verité. Les uns & les autres peuvent ajoûter à ces faits des incidens de leur inveution.

Ficta potes multa addere veris.

dit Vida. On ne traite point de menteurs les Poëtes & les Peintres qui le font. La fiction ne passe pour mensonge que dans les ouvrages qu'on donne pour contenir exactement la verité des faits. Ce qui seroit un mensonge dans l'histoire de Charles VII. ne l'est pas dans le Poëme de la Pucelle. Ainsi le Poëte qui feint une avanture honorable à son Heros pour le rendre plus

grand n'eſt pas un impoſteur, quoique l'Hiſtorien qui feroit la même choſe paſſât pour tel. On n'a rien à reprocher au Poëte, ſi ſon invention ne choque point la vraiſemblance, & ſi le fait qu'il imagine eſt tel qu'il ait pû arriver veritablement. Parlons d'abord du vraiſemblable en Poëſie.

Un fait vraiſemblable eſt un fait poſſible dans les circonſtances où on le fait arriver. Ce qui eſt impoſſible en ces circonſtances ne ſçauroit paroître vraiſemblable. Je n'entens pas ici par impoſſible ce qui eſt au-deſſus des forces humaines, mais ce qui paroiſt impoſſible, même en ſe preſtant à toutes les ſuppoſitions poſſibles que le Poëte ſçauroit faire. Comme le Poëte eſt en droit d'exiger de nous que nous trouvions poſſible tout ce qui paroiſſoit poſſible dans les tems où il met ſa Scene, & où il tranſporte en quelque façon ſes Lecteurs: nous ne pouvons point, par exemple, l'accuſer de manquer à la vraiſemblance, en ſuppoſant que Diane enleve Iphigenie au moment qu'on alloit la ſacrifier, pour la tranſporter dans la Tauride L'évenement étoit poſſible dens la croyance des Grecs de ce tems-là.

Après cela, que des perſonnes plus

hardies que moi oſent marquer les bornes entre le vraiſemblable & le merveilleux par rapport à chaque genre de Poëſie, par rapport au tems où l'on ſuppoſe que l'évenement eſt arrivé ; enfin par rapport à la credulité, plus ou moins grande, de ceux pour qui le Poëme eſt composé. Il me paroît trop difficile de placer ces bornes. D'un côté, les hommes ne ſont point touchez par les évenemens qui ceſſent d'être vraiſemblables, parce qu'ils ſont trop merveilleux. D'un autre côté, des évenemens ſi vraiſemblables qu'ils ceſſent d'être merveilleux ne les rendent gueres attentifs. Il en eſt des ſentimens comme des évenemens. Les ſentimens où il n'y a rien de merveilleux, ſoit par la nobleſſe ou par la convenance du ſentiment, ſoit par la préciſion de la penſée, ſoit par la juſteſſe de l'epreſſion, paroiſſent plats. Tout le monde dit-on, auroit penſé cela. D'un autre côté les ſentimens trop merveilleux paroiſſent faux & outrez. Le ſentiment que du Rier prête à Scevola, dans la Tragedie qui porte ſon nom, quand il lui fait dire en parlant du Peuple Romain que Porſenna, auquel il parle, vouloit afamer :

Se nourrira d'un bras & combattra de l'autre.

Devient aussi comique par l'exageration qu'il renferme, qu'aucun trait de l'Arioste.

Il ne me paroît donc pas possible d'enseigner l'art de concilier le vraisemblable & le merveilleux.. Cet art n'est qu'à la portée de ceux qui sont nez Poëtes, & grands Poëtes. C'est à eux qu'il est reservé de faire une alliance du merveilleux & du vraisemblable, où ils ne perdent pas de leurs droits. Le talent de faire une telle alliance est ce qui distingue éminament les Poëtes de la classe de Virgile des verificateurs sans invention, & des Poëtes extravagans. Voilà ce qui distingue ces Poëtes illustres des Auteurs plats, & des faiseurs de Romans de Chevalerie, tels que sont les Amadis. Ces derniers ne manquent pas certainement de merveilleux. Au contraire ils en sont remplis; mais leurs fictions sans vraisemblance, & leurs évenemens trop prodigieux dégoutent les Lecteurs dont le jugement est formé, & qui connoissent les Auteurs tels que Virgile.

Un Poëme qui peche contre la vraisemblance est d'autant plus vitieux que son défaut est sensible à tout le monde. Nous avons une Tragedie de M. Quinault, intitulée *Tiberinus*, où le Poete

ſuppoſe que Tiberinus Roy d'Albe étant mort dans une expedition, un de ſes Generaux, pour empêcher le découragement des troupes, dérobe la mort du Roy à leur connoiſſance. Pour mieux cacher l'accident il fait ſoûtenir à ſon propre fils le perſonnage du Roy Tiberinus, à la faveur d'une reſſemblance parfaite qui ſe trouvoit entre le Roy & Agrippa. C'eſt le nom de ce fils qui paſſe pour Tiberinus. Son pere ſupoſe encore, pour mieux cimenter l'impoſture, que le Roy mort a fait tuer ſecrettement Agrippa. Tout le Royaume d'Albe s'y méprend un an durant, & le dénouement de la piece, laquelle fournit d'Acte en Acte des ſituations merveilleuſes, eſt encore trés intereſſant. Cependant on ne compta jamais cette Tragedie parmi celles qui ſont l'honneur de nôtre Theatre. Elle ne touche que par ſurpriſe, & l'on deſavoue ſon émotion propre dés qu'on fait reflexion à l'extravagance de la ſuppoſition ſur laquelle toutes les ſituations merveilleuſes de la Tragedie ſont fondées. On n'a preſque point de plaiſir à revoir une piece qui ſupoſe que la reſſemblance du Roy Tiberinus & d'Agrippa fut abſolument ſi parfaite, même du côté de l'eſprit, que l'amante d'Agrippa y

ſoit trompée, & qu'elle continue à le prendre pour Tiberinus, pour l'aſſaſſin de ſon amant, aprés avoir eu de longues converſations avec luy.

J'avoüeray cependant qu'un Poëme ſans merveilleux me déplairoit encore plus qu'un Poëme fondé ſur une ſupoſition ſans vraiſemblance. En cela je ſuis de l'avis de M. Deſpreaux, qui prefere le Voyage du monde de la Lune de Cyrano aux Poëmes ſans invention de Motin & de Cotin.

Comme rien ne détruit plus la vraiſemblance d'un fait que la connoiſſance certaine que peut avoir le Spectateur que le fait ſoit arrivé autrement que le Poëte ne le raconte. Je crois que les Poetes qui contrediſent dans leurs ouvrages des faits hiſtoriques trés connus, nuiſent beaucoup à la vraiſemblance de leurs fictions. Je ſçais bien que le faux eſt quelquefois plus vraiſemblable que le vrai. Mais nous ne reglons pas nôtre croyance touchant les faits par la vraiſemblance métaphyſique, & ſur le pied de leur poſſibilité : c'eſt par la vraiſemblance hiſtorique. Nous n'examinons pas ce qui devoit arriver plus probablement, mais ce que les témoins neceſſaires, ce que les Hiſtoriens racontent ; & c'eſt

leur recit & non pas la vraisemblance qui détermine nôtre croyance. Nous ne croyons pas l'évenement qui est le plus vraisemblable & le plus possible, mais celui qu'ils nous disent être veritablement arrivé. Leur déposition étant la regle de nôtre croyance sur les faits, ce qui peut être contraire à leur déposition ne sçauroit paroître vraisemblable. Or comme la verité est l'ame de l'histoire, la vraisemblance est l'ame de la Poësie.

SECTION XXIX.

Si les Poëtes Tragiques sont obligez de se conformer à ce que la Geographie, l'Histoire & la Chronologie nous apprennent positivement.

Remarques à ce sujet sur quelques Tragedies de Corneille & de Racine.

JE crois donc qu'un Poëte va contre son art, quand il peche trop grossierement contre l'Histoire, la Chronologie, & la Geographie, en avançant des faits qui sont démentis par ces Sciences. Plus le contraire de ce qu'il avan-

ce est notoire, plus son erreur dévient nuisible à son ouvrage. Le Public ne pardonne point de pareilles fautes, quand il les connoît, & jamais il ne les excuse si pleinement qu'il n'en estime moins l'ouvrage.

Un Poëte ne doit donc pas faire sauver la vie à Cyrus par Tomiris, ny faire tuer Brutus par Cesar. Je crois encore qu'il doit à la fable universellement établie le même respect qu'à l'Histoire. Ce que la Fable nous débite de ses Heros & de ses Dieux s'est acquis le droit de passer pour verité dans les Poëmes, & nous ne sommes plus parties capables de contredire ses narrations. Un Poëte ne doit aussi rien changer, sans une grande necessité, à ce que l'Histoire & la Fable nous apprennent des évenemeus, des mœurs, des coûtumes & des usages des païs où ils placent leurs Scenes.

Ce que je dis ne doit pas s'entendre des faits de peu d'importace, & par consequent peu connus. Par exemple, ce seroit une pedanterie que de reprendre M. Racine d'avoir fait dire à Narcisse, dans Britannicus, que Locuste, cette fameuse empoisonneuse, du tems de Neron, a fait expirer un Esclave à ses yeux, pour essayer l'activité du poi-

ſon qu'elle avoit preparé pour Britonnicus, parce que les Hiſtoriens racontent que cette épreuve fut faite ſur un porc. La circonſtance que le Poëte change n'eſt point aſſez importante pour la conſerver aux dépens du pathetique que la vie d'un homme, ſacrifié pour faire une épreuve, jette dans le recit, & de l'embarras qu'il y auroit à raconter cet incident comme le narrent les Hiſtoriens. Mais je ne condamnerois pas de même celuy qui reprendroit dans cette Piece de Racine beaucoup de choſes pleinement démenties par ce que nous ſçavons poſitivement des mœurs & de l'Hiſtoire des Romains de ces tems là.

Junia Calvina, l'amante de Britannicus, ſur laquelle le Poëte prend ſoin de nous inſtruire dans ſa Préface, & qu'il a tant de peur que nous ne confondions avec Junïa Silana, n'étoit point à Rome dans le tems de la mort de Britannicus. Il n'eſt pas poſſible qu'elle ait été un perſonnage de l'action qu'il met ſur le Theatre. Junia Calvina avoit été exilée vers la fin du Regne de Claude, comme coupable d'inceſte avec ſon frere, & Neron ne la rapella de ſon exil que lorſqu'il voulut faire un certain nombre d'actions de bonté, afin d'adoucir les eſprits, aigris contre luy

par le meurtre de sa Mere. D'ailleurs le caractere que M. Racine s'est plû à donner à cette Junia Calvina est bien démenty par l'Histoire. Il affecte de la peindre une fille vertueuse en jeune personne: & plus d'une fois il lui fait dire, en phrases poëtiques, qu'elle n'a point vû le monde, & qu'elle ne le connoît pas encore.

Tacite, qui doit avoir vu Junia Calvina, puisqu'elle a vêcu jusques sous le regne de Vespasien, dit dans l'histoire de Claudius qu'elle étoit une *Effrontée.* Avant que Claudius épousât Agrippine, & plus de sept ans avant la mort de Britannicus, elle avoit été mariée à Lucius Vitellius, le frere de Vitellius qui fut Empereur dans la suite. Séneque, dans la Satire ingenieuse qu'il écrivit sur la mort de l'Empereur Claudius, parle de Junia Calvina en homme qui la tenoit réellement coupable du crime d'inceste avec son propre frere, pour lequel elle avoit été exilée sous le regne de ce Prince. Racine raporte une partie du passage de Seneque d'une maniere à faire croire qu'il ne l'avoit pas lû tout entier. Il cite bien l'expression dont Seneque se sert pour dire qu'elle étoit la jeune personne la plus enjoüée de son tems. *Festivissimam*

Tacitus An. lib. XII.

omnium puellarum. Mais Racine ne nous dit pas ce que Seneque adjoute : Que Junia Calvina paroiſſoit une Venus à tout le monde, mais que ſon frere aimoit mieux en faire ſa Junon. Perſonne n'ignore que Junon étoit à la fois la ſœur & la femme de Jupiter. M. Racine ſupoſe dans ſa Préface que l'âge ſeul de Junia Calvina l'empêchât d'être reçue chez les Veſtales, puiſqu'il penſe avoir rendu ſa reception dans leur College vraiſemblable, en luy faiſant donner par le Peuple une diſpenſe d'âge, évenement ridicule par raport à ce tems-là, où le Peuple ne faiſoit plus les Loix. Mais outre que l'âge de Junia Calvina étoit trop avancé pour ſa reception parmi les Veſtales, il y avoit encore pluſieurs raiſons qui rendoient ſa reception dans leur College impoſſible. Enfin ce fait eſt détruit par tout ce que les Hiſtoriens nous apprennent de la vie de Junia Calvina. Je ne penſe pas auſſi qu'il fut permis à M. Racine de reſuſciter Narciſſe perſonnage auſſi fameux dans l'Hiſtoire Romaine que les Conſuls les plus illuſtres pour en faire un des Acteurs de ſa Piece. Tacite nous apprend que dés les premiers jours du Regne de Neron, Agrippine obligeât cet affranchi celebre à ſe donner la mort.

On trouve dans Britannicus plusieurs autres fautes pareilles à celles que je viens d'exposer ; mais il y a encore davantage dans la Tragedie de Berenice. M. Racine y fait agrandir, par Titus, les Etats de cette Reine. Il est parlé vingt fois des Etats de Berenice dans la Piece, & cette Princesse n'eut jamais ny Royaume, ny Principauté. On l'appelloit Reine, ou parce qu'elle avoit épousé des Souverains, ou parce qu'elle étoit fille de Roy : l'usage d'appeller Reines les filles des Rois a eu cours dans plusieurs pays & même en France. Racine supose que son Antiochus, celuy qui fut blessé dans un combat des troupes d Othon contre celles de Vitellius, & qui avoit mené un secours aux Romains devant Jerusalem, fut Roy de Commagene sous l'Empire de Titus, quoique les Historiens nous apprennent que le pere de ce Prince infortuné ait été le dernier Roy de Commagene. Il fut soupçonné sous l'Empire de Vespasien, le pere & le predecesseur de Titus, d'intelligence avec les Parthes, & il fut obligé de se sauver chez eux avec ses fils, dont l'Antiochus de Racine étoit un, pour éviter de tomber entre les mains de Cesennius Pœtus qui avoit ordre de les enlever. Pœtus se

L'Oiseau des Ordres Chap. XI. ss. 34.

mit en possession de la Commagene, qui fut déslors reduite pour toûjours en Province de l'Empire. Ainsi lors de l'avenement de Titus au Trone, Antiochus Epiphane étoit refugié chez les Parthes, & il n'y avoit plus de Roy de Commagene. Nôtre Poëte peche encore contre la verité, quand il fait dire à Paulin que Titus charge, comme son confident, de luy parler sur le mariage de Berenice : Qu'on a vû

Des fers de Claudius Félix encore fletri
De deux Reines, Seigneur, devenir le mari,
Et s'il faut jusqu'au bout que je vous obéisse,
Ces deux Reines étoient du sang de Berenice.

Ce Felix, si connu par Tacite & par Joseph, n'épousa jamais qu'une Reine ou fille d'un sang Royal qui fut Drusille. Il est vray qu'elle étoit du sang de Berenice. C'étoit sa propre sœur. Je ne voudrois donc pas accuser de pedanterie celui qui censureroit M Racine d'avoir fait un si grand nombre de fautes contre une histoire autant averée, & generalement aussi connue que l'histoire des premiers Empereurs des Romains, comme d'être tombé dans des erreurs de Geographie qu'il pouvoit aisement s'épargner. Telle est

l'erreur qu'il fait commettre par Mithridate, en lui faisant dire à ses fils, dans l'exposition de son projet, de passer en Italie & de surprendre Rome.

Act. 3.

Doutez vous que l'Euxin ne me porte en deux jours
Aux lieux où le Danube y vient finir son cours ?

Il en pouvoit bien douter, dit un Prince qui a commandé des Armées sur les bords du Danube, & qui, comme Mithridate, a conservé sa reputation de grand Capitaine dans l'une & dans l'autre fortune, puisque la chose est réellement impossible. L'armée navale de de Mithridate, en partant des environs d'Asaph & du détroit de Caffa, où Racine établit la Scene de sa piece, avoit 300 lieues à faire pour débarquer sur les rives du Danube. Des vaisseaux qui naviguent en flotte, & qui n'ont d'autres moyens d'avancer que des rames & des voiles, ne sçauroient se promettre de faire cette route eu moins de dix jours. M. Racine, sans craindre d'ôter le merveilleux de l'entreprise de Mithridate, pouvoit bien encore accorder six mois de marche à son armée qui

avoit sept cens lieues à faire pour arriver à Rome. Le Vers qu'il fait dire à Mithridate

Je vous rens dans trois mois aux pieds du Capitole.

revolte ceux qui ont quelque connoissance de la distance des lieux. Quoique les Armées Grecques & Romaines marchassent avec plus de celerité que les nôtres, il est toûjours vrai qu'il n'y a point de troupes qui puissent durant 3 mois, & sans jamais sejourner, faire chaque jour prés de huit lieues, sur tout en passant par des pays difficiles & ennemis, ou du moins suspects, tels qu'étoient la plûpart des pays que Mithridate avoit à traverser. Ces sortes de critiques courent dans le monde, sur tout quand une piece est nouvelle, & souvent onles fait valoir contre un Poete encore plus qu'elles ne devroient valoir.

Monsieur Corneille est souvent tombé dans la méme inattention, que M. Racine. Je n'en citerai qu'un exemple, ce que dit Nicomede à Flaminius, l'Ambassadeur des Romains auprés du Roy Prusias son pere, aprés l'avoir fait ressouvenir qu'Annibal avoit gagné la bataille de Trasimene sur un Flaminius,

il l'avertit encore de ne pas oublier.

Qu'autre fois ce grand homme
Commença par son pere à triompher de Rome.

Mais Titus Quintus Flaminius, celuy à qui parle Nicomede, & qui avoit contraint Annibal d'avoir recours au poison, n'étoit pas le fils de celuy qui perdit la bataille de Thrasimene contre Annibal. Ils étoient même de maison & de Races differentes. Flaminius défait à Thrasimene étoit Plebeïen, & Flaminius, qui fut Ambassadeur de la Republique auprés de Prusias, & qui fut cause de la mort d'Annibal, étoit Patricien. D'ailleurs la Bataille de Thrasimene ne fut point le premier succés d'Annibal en Italie. Elle avoit été precedée par la bataille de Trebbia, & par le fameux combat du Tésin que le General Carthaginois avoit déja gagnez, quand il battit Flaminius auprés du Lac de Pérouse. Je ne sçais pourquoy il a plû à M. Corneille de faire cette faute en confondant deux Flaminius, quand les Sçavans la reprochoient depuis longtems à l'Auteur de la vie des Hommes Illustres, qui est sous le nom d'Aurelius Victor.

Il est vray que les Tragiques Grecs ont fait

ont fait quelquefois de ſemblablables fautes, mais elles n'excuſent point celles des modernes, d'autant plus que l'art devroit du moins être aujourd'huy plus parfait. D'ailleurs on a repris dés long-tems les Poëtes Tragiques de la Grece de ces fautes qui nuiſent à la vraiſemblance de leurs ſuppoſitions en combattant des veritez certaines & connues. Paterculus reproche même à ces Poëtes, comme une erreur groſſiere, d'avoir appellé Theſſalie cette partie de laGrece qui fut ainſi nommée dans la ſuite, en des tems où elle ne portoit pas encore ce nom. *Quo nomine mirari convenit eos qui Iliaca componentes tempora de ea regione ut Theſſalia commemorant, quòd cùm alii faciant Tragici frequentiſſimè faciunt, quibus minimè id concedendum eſt, nihil enim ſub perſona Poëtæ, ſed omnia ſub eorum, qui illo tempore vixerint, dixerunt.* En effet, la faute choque d'autant plus que le Poëte Tragique la fait commettre à un perſonnage qui vivoit dans des tems où il ne pouvoit point faire cette faute. Nous pouvons encore confirmer nôtre ſentiment par ce qu'Ariſtote dit au ſujet de la vraiſemblance hiſtorique qu'il faut garder dans les Poëmes. Il blâme ceux qui prétendent que l'exacti-

Lib. hiſt. prim.

Poëtiqu. Chap. 25.

tude à se conformer à cette vraisemblance soit une affectation inutile, & même il reprend Sophocle d'avoir fait annoncer dans la Tragedie d'Electre qu'Oreste s'étoit tué aux Jeux Pythiens, parce que ces jeux ne furent instituez que plusieurs siecles aprés Oreste. Mais il est plus facile aux Poëtes de traiter cette exactitude de pedanterie que d'acquerir les connoissances necessaires pour ne point faire de fautes pareilles à l'erreur qu'Aristote reproche à Sophocle.

SECTION XXX.

De la vraisemblance en Peinture, & des égards que les Peintres doivent aux Traditions receues.

IL est deux sortes de vraisemblance en Peinture, la vraisemblance poëtique & la vraisemblance mécanique. La vraisemblance mécanique consiste à ne rien representer qui ne soit possible, suivant les loix de la statique, les loix du mouvement, & les loix de l'optique.

La vraisemblance mécanique consiste donc à ne point donner à une lumiere

d'autres effets que ceux qu'elle auroit dans la nature : par exemple à ne lui point faire éclairer les corps ſur leſquels d'autres corps interpoſez l'empêchent de tomber. Elle conſiſte à ne point s'éloigner ſenſiblement de la proportion naturelle des corps ; à ne point leur donner plus de force qu'il eſt vraiſemblable qu'ils en puiſſent avoir Un Peintre pecheroit contre ces loix, s'il faiſoit lever par un homme qui ſeroit mis dans une attitude, laquelle ne lui laiſſeroit que la moitié de ſes forces, un fardeau qu'un homme, qui peut faire uſage de toutes ſes forces, auroit peine à ébranler. Je ne parlerai point plus au long de la vraiſemblance mécanique, parce qu'on en trouve des regles trés détailiées dans les livres qui traitent de l'Art de la Peinture.

La vraiſemblance poëtique conſiſte à donner à ſes perſonnages les paſſions qui leur conviennent ſuivant leur âge, leur dignité, ſuivant le temperament qu'on leur prête, & l'intereſt qu'on leur fait prendre dans l'action. Elle conſiſte à obſerver dans ſon tableau ce que les Italiens appellent *Il coſtumé*; c'eſt-à-dire à s'y conformer à ce que nous ſçavons des mœurs, des habits,

des bâtimens, & des armes particulieres des peuples qu'on veut representer. La vraisemblance poëtique consiste enfin à donner aux personnages d'un tableau leur teste, & leur carectere connu, quand ils en ont un, soit que ce caractere ait été pris sur le tableau, soit qu'il ait été imaginé. Nous parlerons tantôt plus au long de ces caracteres connus.

Quoique tous les spectateurs deviennent des Acteurs dans un tableau, leur action neanmoins ne doit être vive qu'à proportion de l'interest qu'ils prennent à l'évenement dont on les rend témoins. Ainsi le soldat qui voit le sacrifice d'Iphigenie doit être émû, mais il ne doit point être aussi émû qu'un frere de la victime. Une femme qui assiste au jugement de Suzanne, & qu'on ne reconnoist point à son air de teste ou à ses traits pour être la sœur ou la mere de Suzanne, ne doit pas montrer le même degré d'affliction qu'une parente. Il faut qu'un jeune homme applaudisse avec plus d'empressement qu'un vieillard. L'attention à une même chose est encore differente en ces deux sujets. Le jeune homme doit paroître livré pleinement à tel spectacle que l'homme d'experience ne doit voir

qu'avec une legere attention. Le Spectateur, à qui l'on donne la phisionomie d'un homme d'esprit, ne doit point admirer comme celuy qu'on a caracterisé par une phisionomie stupide. L'étonnement d'un Roy ne doit point être celuy d'un homme du peuple. Un homme qui écoute de loin ne doit pas se presenter comme celuy qui écoute de près. L'attention de celuy qui voit est differente de l'attention de celuy qui ne fait qu'entendre. Une personne vive ne voit pas & n'écoute pas dans la même attitude qu'une personne mélancolique. Le respect & l'attention que la Cour d'un Roy de Perse témoigne pour son maître doivent être exprimez par des démonstrations qui ne conviennent pas à l'attention de la suite d'un Consul Romain pour son Magistrat. La crainte d'un Esclave n'est pas celle d'un Citoyen, ny la peur d'une femme celle d'un soldat. Un soldat qui verroit le Ciel s'entr'ouvrir ne doit pas même avoir peur comme une personne d'une autre condition. La grande frayeur peut rendre une femme immobile ; mais le soldat éperdu doit encore se mettre en posture de se servir de ses armes, du moins par un mouvement purement machinal. Un homme de cou-

rage, attaqué d'une grande douleur, laisse bien voir sa souffrance peinte sur son visage; mais elle n'y doit point paroître telle qu'elle se montreroit sur le visage d'une femme La colere d'un homme bilieux n'est pas celle d'un homme mélancolique. On voit au maître Autel de la petite Eglise de Saint Etienne de Gennes un tableau de Jules Romain qui represente le martyre de ce Saint. Le Peintre y exprime parfaitement bien la difference qui est entre l'action naturelle des personnes de chaque temperament quoy qu'elles agissent par la même passion. *On sçait bien que ces executions ne se faisoient point par des bourreaux mercenaires.* Un des Juifs qui lapide le Saint, a les cheveux roussâtres, le teint haut en couleur, enfin toutes les marques d'un homme bilieux & sanguin, & paroît possedé par la colere. Sa bouche & ses narrines sont ouvertes extraordinairement. Son geste est d'un emporté furieux, & pour lancer sa pierre avec plus d'impetuosité, il ne se soûtient que sur un pied. Un autre Juif placé auprès du premier, & qu'on reconnoît être d'un temperament mélancolique à la maigreur de son corps, à son teint livide, comme à la noirceur des poils, se ramasse tout

le corps en jettant ſa pierre, qu'il adreſſe à la tête du Saint. On voit bien que ſa haine eſt encore plus forte que celle du premier quoique ſon maintient & ſon geſte ne marquent pas tant de fureur. Sa colere contre un homme condamné par la Loy, & qu'il execute par principe de Religion, n'en eſt pas moins grande pour être d'une eſpece differente.

L'emportement d'un General ne doit pas être le même que celui d'un ſimple ſoldat. Enfin il en eſt de même de tous les ſentimens & de toutes les paſſions. Si je n'en parle point plus au long, c'eſt que j'en ai déja dit trop pour les perſonnes qui ont reflechi ſur le grand art des expreſſions, quand je n'en ſçaurois dire aſſez pour celles qui ne l'ont pas fait.

La vraiſemblance poëtique conſiſte encore dans l'obſervation des regles que nous comprenons, ainſi que les Italiens ſous le mot de *Coſtumé* : obſervation qui donne un ſi grand merite aux tableaux du Pouſſin. Suivant ces regles, il faut repreſenter les lieux où l'action s'eſt paſſée tels qu'ils ont été ſi nous en avons connoiſſance, & quand il n'en eſt pas demeuré de notion préciſe, il faut, en imaginant leur

diſpoſition, prendre garde à ne ſe point trouver en contradiction avec ce qu'on en peut ſçavoir. Les mémes regles veulent encore qu'on donne aux differentes Nations qui paroiſſent ordinairement ſur la ſcene des tableaux, la couleur de viſage & l'habitude de corps que l'hiſtoire a remarqué leur être propres. Il eſt même beau de pouſſer la vraiſemblance juſques à ſuivre ce que nous ſçavons de particulier des animaux de chaque pays, quand nous repreſentons un évenement arrivé dans ce pays-là. Le Pouſſin qui a traité pluſieurs actions, dont la ſcene eſt en Egypte, met preſque toûjours dans ſes tableaux des bâtimens, des arbres ou des animaux, qui, par differentes raiſons, ſont regardez comme étans particuliers à ce pays.

Monſieur le Brun a ſuivi ces regles dans ſes tableaux de l'hiſtoire d'Alexandre avec la même ponctualité que le Pouſſin. Les Perſes & les Indiens s'y diſtinguent des Grecs à leur phiſionomie autant qu'à leurs armes. Leurs chevaux n'ont pas le même corſage que ceux des Macedoniens. Conformément à la verité, les chevaux des Perſes y ſont plus minces. J'ai entendu dire à M. Perrault que ſon ami M.

le Brun avoit fait dessiner à Alep des chevaux de Perse, afin d'observer le *Costumé* sur ce point-là dans ses tableaux. Il est vray qu'il se trompa sur la tête d'Alexandre dans le premier qu'il fit. C'est celuy qui represente les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre. On avoit donné à M. le Brun pour la teste d'Alexandre une teste de Minerve qui étoit sur une Medaille, au revers de laquelle on lisoit le nom d'Alexandre. Ce Prince, contre la verité qui nous est connue, paroît donc beau comme une femme dans ce tableau. Mais M. le Brun se corrigea dès qu'il eut été averti de sa méprise, & il nous a donné la veritable teste d'Alexandre dans le tableau du Passage du Granique & dans celui de son Entrée à Babylone. Il en prit idée d'aprés le buste de ce Prince qui se voit dans un des bosquets de Versailles sur une colonne, & qu'un Sculpteur moderne a déguisé en Mars Gaulois en luy mettant un coq sur son casque. Ce Buste, ainsi que la colonne qui est d'albâtre Oriental ont été apportez d'Alexandrie.

La Vraisemblance Poëtique exige aussi qu'on represente les Nations avec leurs vêtemens, leurs armes & leurs étendarts. Qu'on donne aux Atheniens

la chouette, aux Egyptiens la cicogne & l'aigle aux Romains, & qu'on se conforme à celles de leurs coûtumes qui ont du rapport avec l'action du tableau. Ainsi le Peintre qui fera un tableau de la mort de Britannicus ne representera point Neron & les autres convives assis autour d'une table, mais bien couchez sur des lits. L'erreur d'introduire dans une action des personnages qui ne purent jamais en être les témoins, pour avoir vécu dans des tems éloignez de celuy de l'action, est une erreur grossiere où nos Peintres ne tombent plus. On ne voit plus un Saint François écouter la prédication de Saint Paul, ny un Confesseur exhorter à la mort le bon Larron, un Crucifix à la main.

Enfin la Vraisemblance Poëtique demande que le Peintre donne à ses personnages leur air de tête connu, soit que cet air de tête nous ait été transmis par des médailles, des statues ou des portraits veritables, soit qu'une tradition dont on ne connoît pas la source nous l'ait conservé, soit même qu'il soit imaginé. Quoique nous ne sçachions pas bien certainement comment Saint Pierre étoit fait, neanmoins les Peintres & les Sculpteurs sont com-

bez d'accord par une convention tacite de le representer avec un certain air de tête & une certaine taille qui sont devenus propres à ce Saint. En imitation, l'idée reçue & generalement établie tient lieu de la verité. Ce que j'ai dit de Saint Pierre peut aussi se dire de la figure sous laquelle on represente plusieurs autres Saints, & méme de celle qu'on donne ordinairement à S. Paul, quoiqu'elle ne convienne pas tròp avec le portrait que cet Apôtre fait de luymême: Il n'importe, la chose est établie ainsi. Le Sculpteur qui representeroit Saint Paul plus petit, plus décharné, & avec une barbe plus courte que Saint Pierre seroit repris autant que le fut Bandinelli pour avoir mis à côté de la statue d'Adam qu'il a faite pour le dôme de Florence, une statuë d'Eve plus haute que celle de son mari.

Nous voyons par les Epîtres de Sidonius Apollinaris que les Philosophes illustres de l'Antiquité avoient aussi chacun son air de tête, sa figure & son geste qui luy étoient propres en Peinture. *Per Gymnasia pinguntur Zeusippus cervice curva, Aratus panda, Zenon fronte contracta, Epicurus cute distenta Diogenes barba comante, Socrates*

coma candente, Aristoteles brachio exserto; Xenocrates crure collecto, Heraclitus fletu oculis clausis, Democritus risu labris apertis, Chrysippus digitis propter numerorum indicia constrictis, Euclides propter mensurarum spatia laxatis, Cleanthes propter utrumque corrosis. Raphaël s'est bien servi de cette érudition dans son tableau de l'Ecole d'Athenes. Nous apprenons aussi de Quintilien que les anciens Peintres s'étoient assujettis à donner à leurs Dieux & à leurs Heros la phisionomie & le même caractere que Zeuxis leur avoit donné, ce qui lui attira le nom de Legislateur. *Ille verò ita circumscripsit omnia ut eum legum latorent vocent, quia Deorum & Heroum effigies quales ab eo sunt traditæ, cæteri tamquàm ita necesse sit sequntur.*

Inst. lib. 12. cap. x.

L'observation de la Vraisemblance me paroît donc aprés le choix du sujet la chose la plus importante dans le projet d'un Poëme ou d'un tableau. La regle qui enjoint aux Peintres comme aux Poëtes de faire un plan judicieux, & d'arranger leurs inventions de maniere que les objets se débrouillent sans peine, vient immediatement aprés la regle qui enjoint d'observer la vraisemblance.

SECTION XXXI.

De la diſpoſition du Plan. Qu'il faut diviſer l'ordonnance des Tableaux en compoſition Poëtique & en compoſition Pittoreſque.

MEs reflexions ſur le plan des Poëmes ſeront bien courtes, quoique la matiere ſoit des plus importantes. Ce que l'on peut dire touchant les Poëmes de grande étenduë ſe trouve déja dans le Traité du Poëme Epique par le Pere le Boſſu, dans la pratique du Theatre par l'Abbé d'Aubignac, comme dans les diſſertations que le grand Corneille a faites ſur ſes propres pieces. Ce qu'on peut dire touchant les petits ouvrages de Poëſie eſt trés court. S'ils font le recit d'une action, il faut qu'ils ayent, ainſi que les pieces de Theatre une expoſition, une intrigue & un dénoument. S'ils ne contiennent pas une action il faut qu'il y ait un ordre ou ſenſible ou caché, & que les penſées y ſoient diſpoſées de maniere que nous les concevions ſans peine, & que nous puiſſions même retenir la ſubſtance de

l'ouvrage & le progrès du raisonnement.

Quant à la Peinture, je crois qu'il faut diviser l'ordonnance ou le premier arrangement des objets qui doivent remplir un tableau en composition Pittoresque & en composition Poëtique.

J'appelle composition Pittoresque, l'arrangement des objets qui doivent entrer dans un tableau par raport à l'effet general du tableau. Une bonne composition Pittoresque est celle dont le coup d'œuil fait un grand effet suivant l'intention du Peintre & le but qu'il s'est proposé. Il faut pour cela que le tableau ne soit point embarassé par les figures, quoiqu'il y en ait assez pour remplir la toille. Il faut que les objets s'y démêlent facilement. Il ne faut pas que les figures s'estropient l'une l'autre en se cachant reciproqnement la moitié de la teste ny d'autres parties du corps, lesquelles il convient au sujet de faire voir. Il faut enfin que les grouppes soient bien composez, que la lumiere leur soit distribuée judicieusement, & que les couleurs locales loin de s'entretuer soient disposées de maniere qu'il resulte du tout une harmonie agréable à l'œil par elle-même.

La composition Poëtique d'un tableau, c'est l'arrangement ingenieux des figures inventé pour rendre l'action qu'il represente plus touchante & plus vraisemblable. Elle demande que tous les personnages soient liez par une action principale, car un tableau peut contenir plusieurs incidens, à condition que toutes ces actions particulieres se réunissent en une action principale, & qu'elles ne fassent toutes qu'un seul & même sujet. Les regles de la Peinture sont autant ennemies de la duplicité d'action que celles de la Poësie dramatique. Si la Peinture peut avoir des Episodes comme la Poësie, il faut dans les tableaux comme dans les Tragedies qu'ils soient liez avec le sujet, & que l'unité d'action soit conservée dans l'ouvrage du Peintre comme dans le Poëme.

Il faut encore que les personnages soient placez avec discernement, & vêtus avec décence par raport à leur dignité comme à leur importance dans l'action. Le pere d'Iphigenie, par exemple, ne doit pas être caché derriere d'autres figures au sacrifice où l'on doit immoler cette Princesse. Il doit y tenir la place la plus remarquable après la Victime. Rien n'est plus insuportable

que des figures indifferentes placées dans le milieu d'un tableau. Un soldat ne doit pas être vêtu aussi richement que son General, à moins qu'une circonstance particuliere ne demande que la chose soit traitée ainsi. Comme nous l'avons déja dit en parlant de la vraisemblance, tous les personnages doivent faire les démonstrations qui leur conviennent, & l'expression de chacun d'eux doit être conforme au caractere qu'on lui fait soûtenir. Sur tout il ne faut pas qu'il se trouve dans le tableau des figures oiseuses, & qui ne prennent point de part à l'action principale. Elles ne servent qu'à distraire l'attention du Spectateur. Il ne faut pas encore que l'artisan choque la décence ny le vraisemblable pour favoriser son dessein ou son coloris, & qu'il sacrifie ainsi la Poësie à la mécanique de son art

Le talent de la composition Poëtique & le talent de la composition Pittoresque sont tellement separez que nous voyons des Peintres excellents dans l'une être grossiers dans l'autre. Paul Veronése, par exemple, a tres bien réussi dans cette partie de l'ordonnance que nous appellons composition Pittoresque. Aucun Peintre n'a sçu mieux

que lui bien arranger sur une même scene un nombre infini de personnages, placer plus heureusement ses figures, en un mot bien remplir une grande toille sans y mettre de confusion. Cependant Paul Veronése n'a pas réussi dans la composition Poëtique. Il n'y a point d'unité d'action dans la plûspart de ses grands tableaux. Un de ses plus magnifiques ouvrages, les nôces de Cana, qu'on voit au fond du Refectoire du Convent de Saint Georges à Venise est rempli de fautes contre la Poësie Pittoresque. Un petit nombre des personnages sans nombre dont il est rempli, se trouve être attentif au Miracle de la conversion de l'eau en vin qui fait le sujet principal. Personne n'en est touché autant qu'il le faudroit. Paul Veronése introduit parmy les conviez des Religieux Benedictins du Convent pour lequel il travailloit. Enfin ses personnages sont habillez de caprice, & comme dans ses autres tableaux, il y contredit ce que nous sçavons positivement des mœurs & des usages du peuple dans lequel il choisit ses Acteurs.

Monsieur de Piles grand amateur de la Peinture, & qui lui même manioit le pinceau, nous a laissé plusieurs

écrits touchant cet art qui meritent d'être connus de tout le monde ; mais un de ces écrits merite toutes les loüanges qui sont dues aux livres Originaux : c'est sa Balance des Peintres. On y apprend distinctement à quel point de merite chaque Peintre dont il parle est parvenu en chacune des quatre parties dans lesquelles l'art de la Peinture peut se diviser ; & ces parties sont la composition, le dessein, l'expression & le coloris. Aprés avoir supposé que le vingtiéme degré de sa Balance marque le plus haut point de perfection, où il soit possible d'atteindre en chacune de ces parties : il nous dit à quel degré chaque Peintre est demeuré. Mais pour n'avoir pas distribué l'art de la Peinture en cinq parties, ny divisé ce qu'on appelle en general l'ordonnance en composition Pittoresque & en composition Poëtique, il tombe dans des propositions insoutenables, comme est celle de placer au même degré de sa balance Paul Veronése & le Poussin en qualité de Compositeurs. Cependant les Italiens mêmes tomberont d'accord que Paul Veronése n'est nullement comparable dans la Poësie de la Peinture au Poussin qu'on nomme par distinction,

Cours de Peinture. p. 489.

le Peintre des gens d'esprit, éloge le plus flatteur qu'un Artisan puisse recevoir. Le même Paul Veronése se trouve encore placé à côté de M. le Brun, quoique dans la partie de la comparaison Poëtique, la seule dont il s'agisse icy, le Brun ait peut-être été aussi loin que Raphaël. On voit dans le grand Cabinet du Roy aux Thuilleries deux excellents tableaux, placez vis-à-vis l'un de l'autre, les Pellerins d'Emmaus de Paul Veronése & les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre de le Brun. Un peu d'attention sur ces tableaux fera juger que si Paul Veronese est un si méchant voisin pour le Brun quant au coloris, le François est encore un plus méchant voisin pour l'Italien, quant à la Poësie Pittoresque & à l'expression. Il n'est pas difficile de deviner à qui Raphaël auroit donné le prix : suivant l'apparence Raphaël auroit prononcé en faveur du genre de merite dans lequel il excelloit, je veux dire en faveur de l'expression & de la Poësie. Je conseille à mon Lecteur de lire dans le premier volume des Paralelles de M. Perrault le jugement raisonné qu'il porte sur ces deux tableaux. Ce galand homme dont la memoire sera toûjours en veneration à ceux qui l'ont connu, non-

p. 225.

obstant tout ce qu'il peut avoir écrit sur l'antiquité, étoit aussi capable de faire une bonne comparaison des ouvrages de Paul Veronése & de le Brun, que M. Wotton dit qu'il étoit incapable de faire un bon paralelle des Poëtes anciens & des Poetes modernes.

SECTION XXXII.

De l'importance des fautes, que les Peintres & les Poetes peuvent faire contre leurs regles.

COmme les parties d'un tableau sont toûjours placées l'une à côté de l'autre & qu'on en voit l'*Ensemble* du même coup d'œil, les défauts qui sont dans son ordonnance nuisent beaucoup à l'effet de ses beautez. On apperçoit sans peine ses fautes relatives, quand on a sous les yeux en même tems les objets qui n'ont pas entre eux le raport qu'ils doivent avoir. Si cette faute consiste, comme celle du Bandinelli, dans une figure de femme plus haute qu'une figure d'homme d'égale dignité, elle est facilement remarquée, puisque ces deux figures sont l'une à côté

de l'autre. Il n'en eſt pas de même d'un Poëme de quelque étendue, comme nous ne voyons que ſucceſſivement un Poeme Dramatique ou un Poëme Epique, & comme il faut employer pluſieurs jours à lire ce dernier, les défauts qui ſont dans l'ordonnance & dans la diſtribution de ces Poëmes ne viennent pas ſauter aux yeux comme les défauts d'un tableau. Pour remarquer les fautes relatives d'un Poëme, il faut ſe rapeller ce qu'on a déja vû ou entendu, & retourner pour ainſi dire ſur ſes pas afin de comparer les objets qui manquent de raport ou de proportion. Par exemple, Il faut ſe reſſouvenir que l'incident qui fait le dénoument dans le cinquiéme Acte n'aura point été ſuffiſament preparé dans les Actes precedens, ou qu'une choſe dite par un perſonnage dans le quatriéme Acte dément le caractere qu'on luy a donné dans le premier. Voilà ce que tous les hommes ne font point toûjours : pluſieurs même ne le font jamais. Ils ne liſent point les Poëmes pour examiner ſi rien ne ſe dément, mais pour jouir du plaiſir d'être touchez. Ils liſent les Poëmes comme ils regardent les tableaux, & ils ſont choquez ſeulement des défauts, qui, pour ainſi dire, tombent ſous le

ſentiment, & qui diminuent beaucoup leur plaiſir.

D'ailleurs les fautes réelles qui ſont dans un tableau comme une figure trop courte, un bras eſtropié, ou un perſonnage qui nous preſente une grimace au lieu de l'expreſſion naturelle, ſont toûjours à côté de ſes beautez. Nous ne voyons pas ce que le Peintre a fait de bon ſeparement de ce qu'il a fait de mauvais. Ainſi le mauvais empêche le bon de faire ſur nous toute l'impreſſion qu'il devroit faire. Il n'en eſt pas de même d'un Poëme, ſes fautes réelles comme une Scene qui ſort de la vraiſemblance, ou des ſentimens qui ne conviennent point à la ſituation dans laquelle un perſonnage eſt ſupoſé, ne nous dégoutent que de la partie d'un bon Poëme où elles ſe trouvent. Elles ne jettent même ſur les beautez voiſines qu'une ombre bien legere.

SECTION XXXIII.

De la Poëſie du Stile dans laquelle les mots ſont regardez en tant que les ſignes de nos idées.

Que c'eſt la Poëſie du Stile qui fait la deſtinée des Poëmes.

AInſi la beauté de chaque partie du Poëme, je veux dire la maniere dont chaque Scene eſt traitée, & la maniere dont s'expliquent les perſonnes, contribuent plus au ſuccés d'un ouvrage que la juſteſſe du plan & que ſa regularité; c'eſt-à-dire, que l'union & la dépendance de toutes les differentes parties qui compoſent un Poëme. Une Tragedie, dont toutes les Scenes priſes en particulier ſeront belles mais mal couſues enſemble, doit réuſſir plûtôt qu'une Tragedie, dont les Scenes bien liées entre elles ſeront froides. Voilà pourquoy nous admirons pluſieurs Poëmes qui ne ſont rien moins que reguliers, mais qui ſont ſoutenus par l'invention & par un ſtile plein de Poëſie, qui de moment en moment preſente des images leſquelles nous rendent

attentifs & qui nous émeuvent. Le plaisir sensible que nous font des beautez renaissantes à chaque periode, nous empêche d'appercevoir une partie des défauts réels de la piece, & il nous fait excuser l'autre. C'est ainsi qu'un homme aimable en presence fait oublier ses défauts & quelquefois ses vices durant les momens où l'on est seduit par les charmes de sa conversation. Il réussit même souvent à nous les faire oublier dans la définition generale de son caractere.

La Poësie du stile consiste à prêter des sentimens interessans à tout ce qu'on fait parler comme à exprimer par des figures, & à presenter sous des images capables de nous émouvoir, ce qui ne nous toucheroit pas s'il étoit dit simplement en stile prosaïque.

Ces premieres idées qui naissent dans l'ame lorsqu elle reçoit une affection vive & qu'on appelle communement *des sentimens*, touchent toûjours, bien qu'ils soient exprimez dans les termes les plus simples. Ils parlent le langage du cœur. Emilie interesse donc quand elle dit dans les termes les plus simples.

J'aime encore plus Cinna que je ne hais Auguste.

Un sentiment cesseroit même d'être aussi

auſſi touchant s'il étoit exprimé en termes magnifiques & avec *des figures ambitieuſes.* Le vieil Horace ne m'intereſſeroit plus autant qu'il m'intereſſe ſi, au lieu de dire ſimplement le fameux *Qu'il mourut* , il exprimoit ſon ſentiment en ſtile figuré. La vraiſemblance periroit avec la ſimplicité de l'expreſſion. Où j'apperçois de l'affectation , je ne reconnois plus le langage du cœur. *Et Tragicus plerumque dolet ſermone pedeſtri* , dit Horace. Mais les retours que les interlocuteurs font ſur leurs ſentimens & ſur ceux des autres , les reflexions du Poëte , les recits , les deſcriptions , en un mot tout ce qui n'eſt pas ſentiment , veut autant que la nature du Poëme & la vraiſemblance le permettent nous être repreſenté ſous des images qui forment des tableaux dans nôtre imagination.

J'excepteray de cette regle generale les recits des évenemens prodigieux qui ſe font lorſque ces évenemens viennent d'arriver. Il eſt dans la vraiſemblance qu'un témoin oculaire de pareils évenemens , qu'il convient d'employer pour en faire le recit , ait été frappé d'un étonnement qui dure encore ; & il ſeroit ainſi contre la vraiſemblance qu'il ſe ſervit dans ſon recit des figu-

res qu'un homme ſaiſi, & qui ne ſonge point à être pathetique, ne trouve pas. D'ailleurs ces évenemens prodigieux veulent que le Poëte leur procure la croyance du ſpectateur autant qu'il eſt poſſible, & un moyen de la leur procurer, c'eſt de les raconter dans les termes les plus ſimples & les moins capables de faire ſoupçonner celui qui parle d'exageration. Il faut hors de ces deux occaſions que le ſtile de la Poëſie ſoit rempli de figures qui peignent ſi bien les objets décrits dans les vers, que nous ne puiſſions les entendre ſans que nôtre imagination ſoit continuellement remplie des tableaux qui s'y ſuccedent les uns aux autres, à meſure que les periodes du diſcours ſe ſuccedent les unes aux autres.

Chaque genre de Poëme a quelque choſe de particulier dans la Poëſie de ſon ſtile. La pluspart des images dont il convient que le ſtile de la Tragedie ſoit nourri, ſont trop graves pour le ſtile de la Comedie. Du moins le Poëte comique ne doit-il en faire qu'un uſage trés-ſobre. Il ne doit les employer que pour faire parler *Chrémes*, lorſque ce perſonnage entre pour un moment dans une paſſion tragique. Nous avons déja dit que les Eglogues empruntoient

leurs peintures & leurs images des objets qui parent la campagne& des évenemens de la vie ruſtique. La Poëſie du ſtile de la Satire ſe nourrit des images les plus propres à donner du chagrin aux hommes. L'Ode monte dans les Cieux, pour y emprunter ſes images & ſes comparaiſons du Tonerre, des Aſtres & des Dieux mêmes. Mais ce ſont des choſes dont l'experience a déja inſtruit tous ceux qui aiment la Poëſie.

Il faut donc que nous croyions voir pour ainſi dire, en écoutant des Vers: *Ut Pictura Poëſis*, dit Horace. Cleopatre ne me paroîtroit pas ſi reſpectable, ſi le Poëte luy faiſoit dire en ſtile proſaïque aux Miniſtres odieux de ſon frere: Ayez peur, méchans: Ceſar qui eſt juſte va venir la force à la main: Il arrive avec des troupes. Sa penſée a bien un autre éclat: elle paroît bien plus relevée, lorſqu'elle eſt revêtuë de figures Poëtiques, & lorſqu'elle met entre les mains de Ceſar l'inſtrument de la vengeance de Jupiter. Ce vers:

Mort de Pompée.

Tremblez, méchans, tremblez: voicy venir la foudre.

me preſente Ceſar armé du tonnerre, & les meurtriers de Pompée foudroyés.

Dire simplement qu'il n'y a pas un grand merite à se faire aimer d'un homme qui devient amoureux facilement ; mais qu'il est beau de se faire aimer par un homme qni ne témoigna jamais de disposition a l'amour, ce seroit dire une une verité commune & qui ne s'attireroit pas beaucoup d'attention. Quand Monsieur Racine met dans la bouche d'Aricie cette verité, revêtue des beautez que luy prête la Poësie de son stile : Elle nous charme. Nous sommes seduits par les images dont le Poëte se sert pour l'exprimer ; & la pensée de triviale qu'elle seroit énoncée en stile prosaïque devient dans ses Vers un discours éloquent qui nous frappe & que nous retenons.

Phedre Act. II.

Pour moy, je suis plus fiere & fuis la gloire aisée

D'arracher un hommage à mille autres offert,

Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert.

Mais de faire fléchir un courage inflexible,

De porter la douleur dans une ame insensible.

D'enchaîner un captif de ses fers étonné,

Contre un joug qui luy plaît vainement mutiné.

Voilà ce qui me plaît, voilà ce qui m'irrite.

Ces vers tracent cinq tableaux dans l'imagination.

Un homme qui nous diroit simplement : Je mourrai dans le même château où je suis né ne toucheroit pas beaucoup. Mourir est la destinée de tous les hommes, & finir dans le sein de ses Pénates, c'est la destinée des plus heureux. L'abbé de Chaulleu nous presente cependant cette pensée sous des images qui la rendent capable de toucher infiniment.

Fontenay, lieu délicieux
Où je vis d'abord la lumiere,
Bien-tôt au bout de ma carriere
Chez toy je joindrai mes Ayeux.

Muses, qui dans ce lieu champêtre
Avec soin me fistes nourrir,
Beaux arbres qui m'avez vu naître
Bientôt vous me verrez mourir.

Ces apostrophes me font voir le Poëte en conversation avec les Divinitez & avec les arbres de ce lieu. Je m'imagine qu'ils sont attendris par la nouvelle qu'il leur annonce, & le sentiment qu'il leur prête fait naître dans mon cœur un sentiment approchant du leur.

L'art d'émouvoir les hommes & de les amener où l'on veut, consiste principalement à sçavoir faire un bon usa-

ge de ces images. L'Ecrivain le plus auſtere, celuy qui fait la profeſſion la plus ſerieuſe de ne mettre en œuvre pour nous perſuader que la raiſon toute nue, ſent bien tôt que pour nous convaincre il nous faut émouvoir, & qu'il faut pour nous émouvoir mettre ſous nos yeux par des peintures les objets dont il nous parle. Un des plus grands partiſans du raiſonnement ſevere que nous ayons eu, le Pere Mallebranche, a écrit contre la contagion des imaginations fortes, dont le charme pour nous ſéduire conſiſte dans leur fecondité en images, & dans le talent qu'elles ont de peindre vivement les objets. Mais qu'on ne s'attende point à voir dans ſon diſcours une préciſion ſeiche qui écarte toutes les figures capables de nous émouvoir & de nous ſéduire, & qui ſe borne aux raiſons concluantes. Ce diſcours eſt rempli d'images & de peintures, & c'eſt à nôtre imagination qu'il parle contre l'abus de l'imagination

Recherche de la Verité. Liv. 2. part. 3.

La Poëſie du ſtile fait la plus grande difference qui ſoit entre les vers & la proſe. Bien des métaphores qui paſſeroient pour des figures trop hardies dans le ſtile oratoire le plus élevé, ſont receues en Poëſie. Les images & les

figures doivent être encore plus frequentes dans la pluspart des genres de la Poësie que dans les discours oratoires. La Rhetorique qui veut persuader nôtre raison doit toûjours conserver un air de moderation & de sincerité. Il n'en est pas de même de la Poësie qui songe à nous émouvoir preferablement à toutes choses, & qui tombera d'accord si l'on veut, qu'elle est souvent de mauvaise foi. C'est donc la Poësie du stile qui fait le Poete plustôt que la rime & la césure. Suivant Horace on peut être Poëte en un discours en prose & l'on n'est souvent que *prosateur* dans un discours écrit en vers. Quintilien explique si bien la nature & l'usage des images & des figures dans les derniers Chapitres de son huitiéme livre, & dans les premiers Chapitres du livre suivant qu'il ne laisse rien à faire que d'admirer sa penetration & son grand sens.

Cette partie de la Poësie la plus importante est en même tems la plus difficile. C'est pour inventer des images qui peignent bien ce que le Poëte veut dire, c'est pour trouver les expressions propres à leur donner l'être, qu'il a besoin d'un feu divin & non pas pour rimer. Un Poëte mediocre peut à force de consultations & de travail faire un

plan regulier, & donner des mœurs décentes à ses personnages; mais il n'y a qu'un homme doué du genie de l'art qui puisse soûtenir ses vers par des fictions continuelles, & des images renaissantes à chaque periode. Un homme sans genie tombe bien-tôt dans la froideur qui naît des figures lesquelles ne sont pas distinctes, & ne peignent point nettement leur objet, ou dans le ridicule qui naît des figures lesquelles ne sont point convenables au sujet. Telles sont, par exemple, les figures que met en œuvre le Carme Auteur du Poëme de la Magdelaine, qui forment souuent des images grotesques, où le Poëte ne devroit nous offrir que des images serieuses. Le conseil d'un ami peut bien nous faire suprimer quelques figures impropres ou mal imaginées; mais il ne peut nous inspirer le genie necessaire pour inventer celles dont il conviendroit de se servir.. Le secours d'autrui comme nous le dirons en parlant du genie, ne sçauroit faire un Poëte. Il peut tout au plus lui aider à se former.

Un peu de reflexion sur la destinée des Poëmes François publiez depuis quatre-vingt ans achevera de nous persuader que le plus grand merite d'un Poëme vient de la convenance & de la

continuité des images & des peintures que ses vers nous presentent. Le caractere de la Poësie du stile a toûjours decidé du bon ou du mauvais succés des Poëmes, même de ceux qui par leur étendue semble dépendre le plus de l'œconomie du plan, de la distribution de l'action & de la décence des mœurs.

Nous avons deux Tragedies du grand Corneille, dont la conduite & la plus-part des caracteres sont trés défectueux, le Cid & la mort de Pompée. On pourroit même disputer à cette derniere piece le titre de Tragedie. Cependant le Public enchanté par la poësie du stile de ces ouvrages ne se lasse point de les admirer, & il les place fort au-dessus de plusieurs autres, dont les mœurs sont meilleures, & dont le plan est regulier. Tous les raisonnemens des critiques ne le persuaderont jamais qu'il ait tort de prendre pour des ouvrages excellens deux Tragedies, qui depuis quatre-vingt ans font toûjours pleurer les Spectateurs. Mais, comme le dit le Poëte Anglois Auteur de la Tragedie de Caton : *Les Vers des Poëtes Anglois sont souvent harmonieux & pompeux, avec un sens trivial, ou qui ne consiste qu'en un jeu de mots lequel ne fait point d'image, au lieu que dans les Tragedies des*

Anciens, comme dans celles de Corneille & de Racine, le vers presente toûjours quelque chose à l'imagination. Leur Poësie est encore plus belle par les images que par l'harmonie. Le sens des mots enrichit leur phrase encore plus que le choix & l'assemblage melodieux des sons qui la composent.

Spectat. du 14. Avril. 1711.

La Pucelle de Chapelain & le Clovis de Desmarets sont deux Poëmes Epiques dont la constitution & les mœurs valent mieux sans comparaison que celles des deux Tragedies dont j'ai parlé. D'ailleurs leurs incidens qui font la plus belle partie de nôtre histoire doivent attacher davantage la Nation Françoise que des évenemens arrivez depuis longtems dans l'Espagne & dans l'Egypte. Chacun sçait le succés de ces Poëmes Epiques, qu'on ne sçauroit imputer qu'au défaut de la Poësie du stile. On n'y trouve presque point de sentimens naturels capables d'interesser. Ce défaut leur est commun. Quant aux images, Desmarets ne crayonne que des chimeres, & Chapelain dans son stile Tudesque ne dessine rien que d'imparfait & d'estropié. Toutes ses peintures sont des tableaux Gothiques. De là vient le seul défaut de la Pucelle, mais dont il faut, suivant M. Despreaux, que ses défenseurs

conviennent : *Qu'on ne la ſçauroit lire.*

SECTION XXXIV.

Du motif qui fait lire les Poëſies : que l'on ne cherche pas l'inſtruction comme dans d'autres Livres.

LES gens du mêtier ſont les ſeuls qui faſſent une étude de la lecture des Poëtes. On ne les lit plus, nous l'avons déja dit, que pour s'occuper agréablement aprés qu'on eſt ſorti du College, & non pas comme on lit les Hiſtoriens & les Philoſphes, c'eſt à-dire pour aprendre. Si l'on peut tirer des inſtructions de la lecture d'un Poëme, cette inſtruction n'eſt gueres le motif qui fait ouvrir le livre.

Nous faiſons donc le contraire en liſant un Poëte de ce que nous faiſons en liſant un autre livre. En liſant un hiſtorien, par exemple, nous regardons ſon ſtile comme l'acceſſoire. L'important c'eſt la verité, c'eſt la ſingularité des faits qu'il nous apprend. En liſant un Poëme nous regardons les inſtructions que nous y pouvons prendre comme l'acceſſoire. L'important c'eſt

le ſtile, parce que c'eſt du ſtile d'un Poëme que dépend le plaiſir de ſon lecteur. Si la Poëſie du ſtile du Roman de Telemaque eut été languiſſante, peu de perſonnes auroient achevé la lecture de l'ouvrage, quoiqu'il n'en eût pas été moins rempli d'inſtructions profitables. C'eſt donc ſuivant que la lecture d'un Poëme nous plaît que nous le louons. On remarquera même que je ne parle ici que des perſonnes qui liſent pour s'inſtruire, & pour acquerir des lumieres ſolides; car les perſonnes qui liſent principalement pour s'amuſer, & en ſecond lieu pour s'inſtruire, c'eſt l'uſage cependant que les trois quarts du monde font de la lecture, aiment encore mieux les livres d'hiſtoire dont le ſtile eſt intereſſant que les livres d'hiſtoire mal écrits, mais pleins d'exactitude & d'érudition. Anſi bien des perſonnes ſuivent même ce goût dans la lecture des livres de philoſophie, & d'autres Sciences encore plus ſerieuſes que la Philoſophie. Qu'on juge ſi le monde ne doit pas trouver que le Poëme qui ſçait le mieux lui plaire doit être le meilleur.

Les hommes qui ne liſent les Poëmes que pour être entretenus agréablement par leurs fictions, ſe livrent donc dans cet-

te lecture au plaisir actuel. Ils se laissent aller aux impressions que fait sur eux l'endroit du Poëme qui est sous leurs yeux. Lors que cet endroit les occupe agréablement, ils ne s'avisent gueres de suspendre leur plaisir pour faire reflexion, s'il n'y a point de fautes contre les regles. Si nous tombons sur une faute grossiere & sensible, nôtre plaisir est bien interrompu. Nous pouvons bien alors faire des reproches au Poëte; mais nous nous reconcilions avec luy dès que ce mauvais endroit du Poëme est passé, dès que nôtre plaisir est recommencé. Le plaisir actuel qui domine les hommes avec tant d'empire qu'il leur fait oublier les maux passez & qu'il leur cache les maux à venir, peut bien nous faire oublier les fautes d'un Poëme qui nous ont choquez davantage, dès qu'elles ne sont plus sous nos yeux. Quant à ces fautes rélatives, & qu'on ne démêle qu'en retournant sur ses pas, & en faisant reflexion sur ce qu'on a vû, elles diminuent très peu le plaisir du Lecteur & du Spectateur, quand même il lit la piece, ou quand il la voit aprés avoir été informé de ces fautes. Ceux qui ont lû la Critique du Cid n'en ont pas moins de plaisir à voir cette Tragedie.

En effet un évenement que le Poëte tragique laiſſera trop prévoir en le preparant groſſierement ne laiſſera point de nous toucher s'il eſt bien traité. Cet évenement nous intereſſera, bien qu'il ne nous ſurprenne point réellement. Quoique les évenemens de Polieucte & d'Athalie ne ſurprennent pas veritablement ceux qui ont vu pluſieurs fois ces Tragedies, ils ne laiſſent pas de les toucher juſques aux larmes. Il ſemble que l'eſprit oublie ce qu'il ſçait des évenemens d'une Tragedie dont il connoît parfaitement la fable, afin de mieux jouir du plaiſir de la ſurpriſe que ces évenemens cauſent lorſqu'ils ne ſont pas attendus. Il faut bien qu'il arrive en nous quelque choſe d'aprochant de ce que je dis, car aprés avoir vu vingt fois la Tragedie de Mithridate, on eſt preſqu'auſſi frappé d'un retour imprevu de ce Prince, quand il eſt annoncé à la fin du premier Acte, que ſi cet incident de la piece ſurprenoit veritablement. Nôtre memoire paroît donc ſuſpendue au ſpectacle, & il ſemble que nous nous y bornions à ne ſçavoir les évenemens que lorſqu'on nous les annonce. On s'interdit d'anticiper ſur la Scene, & comme on oublie ce qu'on a vu à d'autres repreſentations, on peut

bien oublier ce que l'indiſcretion d'un Poete luy a fait reveler avant le tems. L'attrait du plaiſir a-t-il tant de peine à étouffer la voix de la raiſon.

Enfin ſi le charme du coloris eſt ſi puiſſant qu'il nous faſſe aimer les tableaux du Baſſan, nonobſtant les fautes énormes contre l'ordonnance & le deſſein, contre la vraiſemblance poëtique & pittoreſque dont ils ſont remplis, ſi le charme du coloris nous les fait vanter, bien que ces fautes ſoient actuellement ſous nos yeux lorſque nous les louons, on peut aiſement concevoir comment les charmes de la Poëſie du ſtile nous font oublier les fautes paſſées dans la lecture d'un Poëme.

Il s'enſuit de mon expoſition, que le meilleur Poëme eſt celuy dont la lecture nous intereſſe davantage, que c'eſt celuy qui nous ſeduit au point de nous cacher la plus grande partie de ſes fautes, & de nous faire oublier volontiers celles mêmes que nous avons apperçues & qui nous ont choquez. Or c'eſt à proportion des charmes de la Poëſie du ſtile qu'un Poëme nous intereſſe. Voilà pourquoy les hommes prefererons toûjours les Poëmes qui touchent aux Poëmes reguliers. Voilà pourquoy nous preferons le Cid à tant

d'autres Tragedies. Si l'on veut rappeller les choses à leur veritable principe, c'est donc par la Poësie du stile qu'il faut juger d'un Poëme, plustost que par sa regularité & par la décence des mœurs.

Nos voisins les Italiens ont deux Poëmes Epiques en leur langue, la *Jerusalem delivrée* du Tasse, & le *Roland furieux* de l'Arioste, qui, comme l'Iliade & l'Eneïde, sont devenus des livres de la Bibliotheque du Genre humain. On vante le Poëme du Tasse pour la décence des mœurs, pour la convenance & pour la dignité des caracteres, pour l'œconomie du plan, en un mot pour sa regularité. Je ne dirai rien des mœurs, des caracteres, de la décence & du plan du Poëme de l'Arioste. Homere fut un Géomettre auprés de luy, & l'on sçait le beau nom que le Cardinal d'Est donna au ramas informe d'histoires mal tissues ensemble qui composent le Roland Furieux. L'unité d'action y est si mal observée qu'on a eté obligé dans les Editions posterieures d'indiquer, par une note mise à côté de l'endroit où le Poëte interrompt une histoire, l'endroit du Poëme où il la recommence, afin que le lecteur en puisse suivre le fil. On a rendu en ce-

la un grand ſervice au Public, car on ne lit par deux fois l'Arioſte de ſuite, & en paſſant du premier chant au ſecond, & de celuy-la aux autres ſuccéſſivement, mais bien en ſuivant independamment de l'ordre des livres les differentes hiſtoires qu'il a pluſtoſt incorporées qu'unies enſemble. Cependant les Italiens, generalement parlant, placent l'Arioſte fort au-deſſus du Taſſe. L'Academie de la Cruſca, aprés avoir examiné le procés dans les formes, a fait une déciſion autentique pour adjuger à l'Arioſte le premier rang entre les Poëtes Epiques Italiens. Le plus zelé deffenſeur du Taſſe confeſſe qu'il attaque l'opinion generale, & que tout le monde a decidé pour l'Arioſte, ſeduit par la poeſie de ſon ſtile. Elle l'emporte veritablement ſur la poëſie de la Jeruſalem délivrée, dont les figures ne ſont pas ſouvent convenables à l'endroit où le Poëte les met en œuvre. Il y a ſouvent encore plus de brillant & d'éclat dans ces figures que de verité. Je veux dire qu'elles ſuprennent & qu'elles éblouiſſent l'imagination, mais qu'elles n'y peignent pas diſtinctement des images propres à nous intereſſer. Voilà ce que M. Deſpreaux a défini *Le Clinquant du Taſſe*, & les Etrangers à

Camille Pellegrino pag 11.

l'exception de quelques compatriotes du dernier ont souscrit à ce jugement. *Quant au Poëte dont toutes ces merveilles sont tirées*, dit M. Addison, en parlant d'un Opera Italien dont le sujet avoit été pris dans le Tasse, *je suis de l'avis de M. Despreaux, qu'un vers de Virgile vaut mieux que tout son clinquant.*

Spectateur du 6. Mars 1711.

On voudroit inutilement faire changer de sentiment aux Italiens, & l'on se doute bien de ce qu'ils répondroient à l'étranger qui s'aviseroit de les réprimander sur la dépravation de leur goût. Ils feroient ce que firent nos peres, quand on voulut diminuer leur passion pour le Cid. Les raisonnemens des autres peuvent bien nous persuader le contraire de ce que nous croyons, mais non pas le contraire de ce que nous sentons. Or nous sentons bien quel est celui de deux Poëmes qui nous fait le plus grand plaisir C'est dequoy je dois parler plus au long à la fin de la seconde partie de cet ouvrage.

L'expression me paroît dans un tableau ce que la Poësie du stile est dans un Poeme. Je comparerois volontiers le coloris avec cette partie de l'Art Poëtique qui consiste à choisir & arranger les mots, de maniere qu'il en resulte des vers qui soient harmonieux dans la

prononciation. Cette partie de l'Art Poetique peut s'appeller la mécanique de la Poesie.

SECTION XXXV.

De la Mécanique de la Poësie qui ne regarde les mots que comme de simples sons. Avantage des Poëtes qui ont composé en Latin sur ceux qui composent en François.

Ainsi que la Poësie du stile consiste dans le choix & dans l'arrangement des mots, considerez en tant que les signes des idées : la mécanique de la Poësie consiste dans le choix & dans l'arrangement des mots, considerez en tant que de simples sons ausquels il n'y auroit point une signification attachée. Comme la Poësie du stile regarde les mots du côté de leur signification qui les rend plus ou moins propres à reveiller en nous certaines idées, la mécanique de la Poësie les regarde uniquement comme des sons plus ou moins harmonieux, & qui étant combinez diversement composent des phrases dures ou melodieuses dans la pro-

nonciation. Le but que se propose la Poësie du stile est de faire des images & de plaire à l'imagination. Le but que la mécanique de la Poësie se propose est de faire des vers harmonieux & de plaire à l'oreille. Leurs interests seront souvent opposez, me dira-t-on. J'en tomberai d'accord, & qu'il faut encore être né Poëte pour les concilier.

Ce que je pourrois avoir à dire de nouveau sur la mécanique des vers François se trouvera dans le paralelle que je vais faire de la langue Latine avec la nôtre, pour montrer l'avantage que les Poetes Latins ont eu sur les Poetes François en cette partie de l'Art Poëtique. Il est bon de prouver en forme une fois que ceux qui soutiennent que la Poësie Françoise ne sçauroit égaler la Poësie Latine ny dans la Poësie du stile ny dans la cadence & l'harmonie des vers, n'ont point de tort. Ainsi, aprés avoir fait voir que le Latin est plus propre à faire des images que le François à cause de sa brieveté & de l'inversion, je montrerai encore par plusieurs raisons que celui qui compose des vers en langne Latine a des facilités pour faire des vers nombreux & harmonieux, que n'a point celui qui

compose des vers en langue Françoise.

Le Latin est plus court que le François, géometriquement parlant. Si certains mots Latins sont plus longs que les mots François qui leur sont synonimes, il est aussi des mots François qui sont plus longs que les mots qui leur sont relatifs en Latin : en compensant les uns par les autres le François n'a rien à reprocher au Latin à cet égard. Mais les Latins déclinent leurs mots de maniere que la *desinance* ou la terminaison seule du nom marque le cas où il est employé. Quand on trouve dans une phrase latine le mot *Dominus*, on connoît par sa desinance s'il est au genitif, au datif ou à l'accusatif. Le Latin dit *Domini* au genitif, *Dominum* à l'accusatif. On connoît encore par se *desinance* s'il est au pluriel ou bien au singuliel. Si quelques cas ont la même terminaison, le regime du verbe empêche qu'on ne s'y mêprenne. Ainsi les Latins déclinent leurs noms sans le secours des articles *le*, *du*, & que nous sommes obligez d'employer en déclinant les noms François, parce que nous n'en changeons pas la *desinance* suivant le cas. Il nous faut dire *le Maître*, *du Maître*, *au Maître*.

Le Latin conjugue encore ses ver-

bes comme il décline ſes noms. *La deſinance* marque le temps, la perſonne, le nombre & le mode. Si quelques *deſinances* ſont ſemblables, le ſens de la phraſe leve l'ambiguité. A douze ans on ne s'y trompe pas, & à quatorze on n'y heſite plus. On ne conjugue en François la plûpart des tems des verbes qu'avec le ſecours de deux autres verbes, que pour cela même nous appellons des verbes auxiliaires, ſçavoir le verbe poſſeſſif *Avoir*, & le verbe ſubſtantif *Eſtre*. Si les Latins étoient obligez de s'aider d'un verbe auxiliaire pour conjuguer quelques tems du paſſif nous ſommes preſque toûjours obligez d'y en mettre deux. Pour rendre *Amatus fui*, il faut que nous diſions, *J'ai eſté aimé*. Il eſt encore neceſſaire pour conjuguer les verbes François que nous nous aidions de l'article, *je*, *tu*, *il*, & du pluriel de cet article, & nous ne pouvons pas encore ſuprimer la propoſition comme les Latins le faiſoient preſque toûjours. Le Latin dit bien, *illum enſe occidit*; mais pour dire tout ce qu'il dit en trois mots. il faut que le France diſe, *il le tua d'un coup d'épée.* Ainſi il eſt auſſi clair que le François eſt plus long eſſentiellement que le Latin, qu'il eſt clair qu'un cercle eſt plus

plus grand qu'un autre, lorsqu'il faut une plus grande ouverture de compas pour le mesurer.

Si l'on allegue qu'il se trouve des traductions Latines plus longues que les originaux François, je répondray que cette excedence de la traduction arrive ou par la nature du sujet qui est traité dans l'original, ou par la faute du traducteur, mais qu'on n'en sçauroit rien conclurecontre la brieveté du Latin.

En premier lieu un traducteur en Latin qui sçait mal cette langue ne rencontrant point assez tost le mot propre pour signifier le mot François qu'il veut rendre, au lieu de le chercher dans un Dictionaire prend le parti d'en exprimer le sens par une périphrase. C'est ainsi que les thémes des Ecoliers sont souvent plus longs que les discours François que le Regent leur a dicté En second lieu il arrive que le traducteur Latin d'un historien François, lequel pour faire le détail d'un siege, d'un combat naval ou d'une scéance du Parlement a eu sous sa main tous les termes propres necessaires à sa narration, ne peut trouver des mots reciproques dans la langue Latine. Comme les Romains ne connoissoient pas les choses dont le traducteur doit parler, les Romains n'a-

voient point de termes propres pour les ſignifier. Ils n'avoient point de mots propres pour dire un mortier, & l'angle ſaillant d'une contreſcarpe, parce qu'ils n'avoient pas ces choſes. Le traducteur eſt donc reduit à ſe ſervir de periphraſe, & à ne pouvoir rendre qu'en pluſieurs mots ce que l'écrivain François a pû dire par un ſeul mot. Mais cette prolixité n'eſt qu'une prolixité d'accident, comme ſeroit la prolixité d'un François qui traduiroit le recit d'un repas donné par Lucullus, ou la deſcriprion d'un combat de gladiateurs, & qui par conſequent ſeroit obligé de parler de beaucoup de choſes qui n'ont pas de nom en nôtre langue. Ainſi le Latin eſt toûjours plus court que le François dès qu'on écrit ſur des ſujets pour leſquels les deux langues ſont également avantageuſes, c'eſt-à-dire fournies de termes & d'expreſſions propres. Or rien ne ſert davantage à rendre une phraſe énergique que ſa brieveté. Il en eſt des mots comme du metal qu'on employe pour monter un diamant. Moins on y en met plus la pierre fait un bel effet. Une image terminée en ſix mots frappe plus vivement & fait pluſtoſt ſon effet que celle qui n'eſt achevée qu'au bout de dix mots. Tous nos meilleurs

Poëtes

Poëtes m'ont fort aſſeuré que cette verité ne ſeroit jamais conteſtée par aucun écrivain ſenſé.

Non ſeulement le Latin eſt plus avantageux que le François par rapport à la Poëſie du ſtile ; mais il eſt encore infiniment plus propre que le François pour réuſſir dans la mécanique de la Poëſie, & cela par quatre raiſons. Les mots Latins ſont plus beaux que les mots François à pluſieurs égards. Il eſt plus aiſé de compoſer harmonieuſement en Latin qu'en François. Les regles de la Poëſie Latine gênent moins le Poëte que les regles de la Poëſie Françoiſe. Enfin l'obſervation des regles de la Poëſie Latine jette plus de beautés dans des vers, que n'y en jette l'obſervation des regles de la Poëſie Françoiſe. Expoſons ſommairement ces quatre raiſons.

En premier lieu les mots Latins ſont plus beaux que les mots François à deux égards. Les mots peuvent être regardez, ou comme les ſignes de nos idées, ou comme de ſimples ſons. Les mots comme ſignes de nos idées ſont ſuſceptibles de deux beautés differentes. La premiere eſt de reveiller en nous une belle ideé. A cet égard les mots de toute les langues ſont égaux. A cet égard le mot *perturbator* qui ſonne ſi

bien à l'oreille n'eſt pas plus beau en Latin que celuy de brouillon en François. Ils reveillent la même idée. La ſeconde beauté dont les mots ſont ſuſceptibles comme ſignes de nos idées, c'eſt un rapport particulier avec l'idée qu'ils ſignifient. C'eſt d'imiter en quelque façon le bruit inarticulé que nous ferions pour la ſignifier. Je m'explique.

Les hommes ſe donnent à entendre les uns aux autres par des ſons artificiels & par des ſons naturels. Les ſons artificiels ſont les mots articulés dont les hommes qui parlent une méme langue ſont convenus de ſe ſervir pour dire de certaines choſes. Voilà pourquoi un mot n'a de ſignification que parmi un certain nombre d'hommes. Un mot François n'a de ſignification que pour ceux qui entendent cette langue. Il ne reveille aucune idée quand on ne la ſçait pas. Lorſque les hommes ont formé ces ſons artificiels, toutes les fois qu'ils ont fait une nouvelle langue, ils ont dû, ſuivant l'inſtinct de la nature, faire ce que font encore aujourd'hui les hommes qui ne ſçauroient trouver le mot dont ils ont beſoin pour exprimer quelque choſe. Ils ſe donnent à entendre en contrefaiſant le bruit que fait la

choſe, ou en mettant dans le ſon imparfait qu'ils forment quelque ton qui ait le rapport le plus marqué qu'il ſoit poſſible, avec la choſe qu'ils veulent donner à comprendre ſans pouvoir la nommer. C'eſt ainſi qu'un étranger qui ne ſçauroit pas comment le tonerre s'appelle en François, ſuppleroit à ce mot par un ſon qui imiteroit autant qu'il ſeroit poſſible le bruit de ce méteore. C'eſt apparament ainſi que les anciens Gaulois avoient formé le nom de *cocq*, dont nous nous ſervons aujourd'huy dans la même ſignification qu'eux, en imitant dans le ſon du mot le ſon du bruit que cet oiſeau fait par intervalles. C'eſt ancore ainſi qu'ils ont formé le mot de *becq* qui ſignifioit la même choſe chez eux que chez nous.

Ces ſons imitatifs ont été mis en uſage principalement quand il aura fallu donner des noms aux ſoupirs, au rire, aux gemiſſemens, & à toutes les expreſſions naturelles de nos ſentimens & de nos paſſions. Ce n'eſt point par conjecture que nous ſçavons que les Grecs en ont uſé ainſi. Quintilien nous dit expreſſement qu'ils l'avoient fait & il les loue de leur invention. *Fingere Græcis magis conceſſum eſt qui ſonis quibuſdam & affectibus non dubitaverunt nomina*

Inſt. lib. 8. cap. 3.

aptare, non alia libertate quàm quâ illi primi homines rebus appellationes dederunt. Or les sons que ces mots imitent se trouvent être des signes instituez par la nature même, pour signifier les passions & les autres choses dont ils sont les signes. Ils sont à peu près les mêmes par tout, & ils sont ainsi une monnoye ayant cours parmi tout le Genre humain. Les cris des animaux, les soupirs, les gemissemens & les cris inarticulez que font faire les passions sont de la même espece. Ces sons par lesquels les hommes marquent leur surprise, leur joye ou leur douleur, s'ils ne sont pas entierement les mêmes dans tous les pays, ils y sont du moins si semblables que tous les peuples les entendent. *Ut in tanta per omnes gentes nationesque linguæ diversitate, hîc mihi omnium hominum communis sermo videatur.*

Qu. Inst. lib. XI. *cap.* 2.

Il s'ensuit donc que les mots qui dans leur prononciation imitent le bruit qu'ils signifient, ou le bruit que nous ferions naturellement pour exprimer la chose dont ils sont un signe institué, ou qui ont quelque autre rapport avec la chose signifiée sont plus énergiques que les mots qui n'ont d'autre rapport avec la chose signifiée que

celui que l'uſage y a mis. Un mot qui a naturellement du raport avec la choſe ſignifiée en reveille l'idée plus vivement. Le ſigne qui tient de la nature même une partie de ſa force & de ſa ſignification eſt plus puiſſant & agit mieux ſur nous que le ſigne qui doit au hazard ou au caprice de l'inſtituteur toute ſon énergie.

Les langues qu'on appelle langues méres pour n'être pas dérivées d'une autre langue, mais pour avoir été formées du jargon que s'étoient fait quelques hommes dont les cabanes étoient voiſines, doivent contenir un plus grand nombre de ces mots imitatifs que les langues dérivées. Quand les langues dérivées ſe forment, le hazard, la condition des organes de ceux qui les compoſent laquelle eſt differente ſuivant l'air & la temperature de chaque contrée, la maniere dont ſe fait le mêlange de la langue qu'ils parloient déja avec celle qui entre dans la compoſition de la nouvelle langue, enfin le genie qui preſide à ſa naiſſance, font cauſe qu'on altere la prononciation de la pluſpart des mots imitatifs. Ils perdent ainſi l'énergie que leur donnoit le rapport naturel de leur ſon avec la choſe dont ils étoient les ſignes inſtituez. Voilà

d'où vient l'avantage des langues méres ſur les langues dérivées. Voilà pourquoy, par exemple, ceux qui ſçavent l'Hebreu ſont charmez de l'énergie des mots de cette langue.

Or quoique la langue Latine ſoit elle-méme une langue dérivée du Grec & du Toſcan, neanmoins elle eſt une langue mere à l'égard du François. La pluſpart de ſes mots viennent du Latin. Ainſi quoique les mots Latins ſoient moins énergiques que ceux des langues dont ils ſont dérivés, ils doivent encore l'être davantage que les mots François, d'autant plus que le genie de nôtre langue eſt très timide, & que rarement il oſe entreprendre de rien faire contre les regles pour atteindre à des beautez où il arriveroit quelquefois s'il étoit moins ſcrupuleux.

Nous voyons donc que pluſieurs mots qui ſont encore des mots imitatifs en Latin ne ſont plus tels en François. Nôtre mot, hurlement, n'exprime pas le cris du loup ainſi que celui d'*ululatus* dont il eſt dérivé, quand on le prononce *ou!ou'atous* ainſi que font les autres Nations. Il eſt de même des mots, *ſingultus*, *gemitus*, & d'une infinité d'autres. Les mots François ne ſont pas auſſi énergiques que les mots Latins

dont ils furent empruntez. J'ai donc eu raiſon de dire que la pluſpart des mots Latins ſont plus beaux que la pluſpart des mots François, même en examinant les mots en tant que ſignes de nos idées.

Quant aux mots conſiderés comme de ſimples ſons qui ne ſignifieroient rien, il eſt hors de doute que les uns ne plaiſent davantage que les autres, & par conſequent que certains mots ne ſoient plus beaux que d'autres mots. Les mots qui ſont compoſez de ſons, qui par eux-mêmes & par leur mêlange plaiſent davantage à l'oreille, doivent luy être plus agréables que d'autres mots où les ſons ne ſeroient pas combinez auſſi heureuſement, & cela indépendamment de leur ſignification. Oſera-t-on nier que le mot de compagnon ne plaiſe plus à l'oreille que celui de Collégue, bien que par raport à leur ſignification le mot de Collégue ſoit plus beau que celuy de compagnon. Les ſimples ſoldats, les ouvriers mêmes ont des compagnons; mais les Magiſtrats ſeuls ont des Collégues. Car, comme le dit Quintilien: *Nam ut ſyllabæ è litteris melius ſonantibus clariores ſunt, ita verba è ſyllabis magis vocalia & quò plus quæque ſpiritus habet*

Inſt. lib. 8. cap. 5.

eò auditu pulchrior. Il y a plus de ces syllabes dans *compagnon* que dans *Collégue*, & un de nos meilleurs *constructeurs* de vers a mieux aimé se servir du mot de compagnon que de celuy de Collegue en une phrase où Collégue étoit le mot propre. Il s'est prévalu de la maxime de Ciceron, qui permet de sacrifier quelquefois la regle & même une partie du sens aux charmes de l'harmonie. *Impetratum est*, dit-il, en parlant de quelques mots Latins, *à consuetudine, ut suavitatis causa peccare liceret.*

Or, generalement parlant, les mots Latins sonnent mieux dans la prononciation que les mots François. Les syllabes finales des mots qui se font mieux sentir que les autres à cause du repos dont elles sont ordinairement suivies, sont generalement parlant plus sonores & plus variées en Latin qu en François. Un trop grand nombre de mots François est terminé par cet *é* que nous appellons feminin. Les mots François sont donc generalement parlant moins beaux que les mots Latins, soit qu'on les examine comme signe des idées, soit qu'on les regarde comme de simples sons. C'est ma premiere raison pour soutenir que la langue Latine est plus

avantageuſe à la Poëſie que la langue Françoiſe.

Ma ſeconde raiſon eſt tirée de la ſyntaxe de ces deux langues. La conſtruction Latine permet de renverſer l'ordre naturel des mots & de les tranſpoſer juſques à ce qu'on ait rencontré un arrangement dans lequel ils ſe prononcent ſans peine, & rendent même une melodie agréable. Mais ſuivant nôtre conſtruction le cas d'un nom ne ſçauroit être marqué diſtinctement dans une phraſe qu'à l'aide de la ſuite naturelle de la conſtruction & par le rang que le mot y tient. Par exemple, on dit *le pere* à l'accuſatif ainſi qu'au nominatif. Si je mets *le pere* avant le verbe quand il eſt accuſatif, ma phraſe devient un galimatias. Nous ſommes donc aſtreints ſous peine d'être inintelligibles de mettre le mot qui doit être reconnu pour le nominatif du verbe le premier, enſuite le verbe & puis le nom qui eſt à l'accuſatif. Ainſi ce ſont les regles de la conſtruction & non pas les principes de l'harmonie qui décident de l'arrangement des mots dans une phraſe Françoiſe. Les inverſions peuvent bien avoir lieu dans nôtre langue en certains cas; mais c'eſt avec deux reſtrictions, auſquelles les Latins n'é-

toient point assujettis. Premierement la langue Françoise ne permet que l'inversion des membres d'une phrase & non l'inversion des mots qui composent ces membres. Il faut toûjours que l'ordre du regime soit gardé entre ces mots, ce qui n'étoit point necessaire en Latin où chaque mot pouvoit être transposé. Secondement nous éxigeons de nos Poëtes qu'ils usent encore avec sobrieté des petites inversions qui leur sont permises. L'inversion & les transpositions qui sont des libertés en François étoient dans la langue Latine l'arrangement ordinaire des mots.

Cependant les phrases Françoises auroient encore plus de besoin de l'inversion pour devenir harmonieuses que les phrases Latines n'en avoient besoin. Une moitié des mots de nôtre langue est terminée par des voyelles, & de ces voyelles l'*é* muet est le seul qui s'élide, qu'on me permette ce mot, contre la voyelle qui peut commencer le mot suivant. On prononce donc bien sans peine *fille aimable* ; mais les autres voyelles qui ne s'élident pas contre la voyelle qui commence le mot suivant amenent dés rencontres de sons desagréables dans la prononciation. Ces rencontres rompent sa continuité & dé-

concertent ſon harmonie. Les expreſſions ſuivantes font ce mauvais effet. *L'amitié abondonnée, la fierté opulente, l'ennemi idolâtre.* Nous ſentons ſi bien que la colliſion du ſon de ces voyelles qui s'entrechoquent eſt deſagréable dans la prononciation que les regles de nôtre Poeſie défendent la combinaiſon de pareils mots.

Elles défendent la liaiſon des mots qui commencent & qui finiſſent par ces voyelles dont la prononciation ne ſe peut faire ſans un *hiatus*. Cette difficulté ne ſe preſente pas en Latin. En cette langue toutes les voyelles font éliſion l'une contre l'autre, lorſqu'un mot terminé par une voyelle rencontre un mot qui commence par une voyelle. D'ailleurs un Latin éviteroit facilement cette colliſion deſagréable à l'aide de ſon inverſion, au lieu qu'il eſt rare que le François puiſſe parer la difficulté avec ce bouclier. Il trouve rarement d'autre reſſource que celle d'ôter le mot qui corrompt l'harmonie de ſa phraſe. Il eſt ſouvent obligé de ſacrifier l'harmonie à l'énergie du ſens, ou l'énergie du ſens à l'harmonie. Rien n'eſt plus difficile que de conſerver au ſens & à l'harmonie leurs droits lors qu'on écrit en François, tant on trouve d'oppoſition

entre leurs interests en composant dans cette langue.

L'inversion Latine sert encore à faire trouver sans peine la varieté des sons, & quel peut être le mêlange le plus agréable de ces sons. Il ne sçauroit y avoir une veritable harmonie dans une phrase sans la varieté des sons. Les plus beaux sons déplaisent à l'oreille quand ils se succedent immediatement trois fois. Qu'on les interrompe par d'autres sons, ils paroîtront faire l'ornement de la phrase. Il arrive encore à quelques sons de blesser l'oreille lorsqu'ils viennent la frapper immediatement aprés de certains sons, qui feroient plaisir à l'oreille s'ils se presentoient aprés d'autres sons. Cela vient de ce que les plis que les organes qui servent à la prononciation sont obligez de prendre pour articuler certaines syllabes, ne permettent pas à ces organes de se replier aisement ainsi qu'il faudroit qu'ils se pliassent pour articuler sans peine les syllabes suivantes : car l'on a remarqué depuis long-tems que toute prononciation pénible pour la bouche de celuy qui parle dévient pénible pour l'oreille de celui qui l'écoute. Voilà pourquoy nous sommes choquez machinalement par la prononciation d'un homme qui

profere avec peine une langue étrangere, & qui force ſouvent ſes organes pour en arracher des ſons qu'ils ne ſont point en habitude de former. Nôtre premier mouvement que la politeſſe même a peine à reprimer en beaucoup de pays, eſt de rire de lui & de le contrefaire.

Il eſt clair par les raiſons que nous avons expoſées, qu'il eſt bien plus facile aux Ecrivains Latins de faire des alliances agréables entre les ſons, de placer tous les mots d'une phraſe auprés d'autres mots qui ſe plaiſent dans leur voiſinage. En un mot de parvenir à ce que Quintilien appelle *Inoffenſam verborum copulam*, qu'il n'eſt poſſible aux Ecrivains François de le faire. Cette phraſe Françoiſe *le pere aime ſon fils*, ne ſçauroit être écrite que dans l'ordre où je viens de l'écrire : il faut y ſuivre cet arrangement de mots. Mais les mots qui la compoſent lors qu'elle eſt miſe en Latin, peuvent être arrangez de quatre manieres differentes.

En troiſiéme lieu les regles de la Poëſie Latine ſont plus faciles à pratiquer que les regles de la Poëſie Françoiſe. Les regles de la Poëſie Latine preſcrivent un certain Métre ; elles preſcrivent une *figure* particuliere à chaque eſpece de vers.

Cette *figure* est composée d'un nombre de pieds determiné. La valeur de chaque pied est aussi reglée. Il est dit de combien de syllabes il sera composé, & la longueur ou la brieveté de ces syllabes est aussi designée. Quand la regle laisse le choix d'une alternative; c'est-à-dire la liberté d'emploïer un pied à la place d'un autre dans la figure; elle prescrit en même tems ce qu'il faut faire suivant le choix auquel on se determine.

En effet ces regles ne sont autre chose que les observations & la pratique des meilleurs Poëtes Latins reduites en art. Les hommes ont commencez de faire des vers avant qu'il y eut des regles pour en bien faire. Ils ont travaillez d'abord sans consulter d'autres regles que l'oreille. Leurs réflexions sur les vers dont le nombre & l'harmonie plaisoient, & sur ceux dont la cadence étoit désagréable, ont produit les loix de la versification. *Sicut Poëma nemo dubitaverit imperito quodam initio fusum & aurium mensura & similiter decurrentium spatiorum observatione esse generatum, mox in eo repertos pedes. ... Ante enim carmen ortum est quam observatio carminis.* La poësie comme les autres Arts n'est donc qu'un assemblage méthodique de principes arrêtez d'un consentement general, en consequence des ob-

Quintil. Inst. lib. 9.

servations faites sur les effets de la nature. *Neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed natura atque sensu quem dimensa ratio docuit quid acciderit. Ita notatio naturæ & animadversio peperit artem.* Tous les peuples ont bien tendu au même but dans leur Poësie ; mais tous n'y ont pas tendu par des routes aussi bonnes.

Cicero in oratore.

Il est vrai que les regles de la Poësie Latine sont en bien plus grand nombre que les regles de Poësie Françoise, à cause qu'elles entrent plus dans le détail de la versification que les regles de la Poësie Françoise ; mais comme ces regles se dessinent pour ainsi dire, comme on en fait la figure, en se servant des caracteres differents qui marquent la quantité des syllabes, elles sont aisées à comprendre & faciles à retenir.

Un peu de figure fait tout comprendre, dit le Proverbe Italien. Ne voïons nous pas en effet que les enfans sçavent par cœur, & qu'ils mettent même en pratique les regles de la Poësie Latine dès l'âge de quinze-ans, bien que le Latin soit pour eux une langue étrangere, laquelle ils n'ont apprise que par methode Lorsque la langue Latine étoit une langue vivante, ceux qui vouloient faire des vers en cette langue connoissoient déja par l'usage la quantité; c'est-à-dire la longueur

ou la brieveté des ſyllabes. Aujourd'hui même il ne faut pas mettre ſur le compte de la Poëſie Latine la peine d'apprendre cette quantité. Il faut la ſçavoir pour être capable de bien parler Latin, comme il faut ſçavoir la quantité de ſyllabes de ſa langue naturelle pour la bien parler.

Dès qu'on ſçavoit une fois les regles de la Poëſie Latine, rien n'étoit plus facile que d'arranger les mots ſuivant un certain métre dans cette langue où l'on tranſpoſe les mots à ſon gré.

La conſtruction de nos vers François eſt aſſujettie à quatre regles. Nos vers doivent être compoſez d'un certain nombre de ſyllabes ſuivant l'eſpece du vers. Secondement nos vers de quatre, de cinq & de ſix pieds doivent avoir un repos ou une céſure avant le troiſiéme pied. Troiſiémement il faut éviter le concours des ſyllabes qui ne ſouffrent pas l'éliſion. Enfin il faut rimer. Mais la rime ſeule devient par l'aſſerviſſement des phraſes Françoiſes à l'ordre naturel des mots, une chaîne auſſi gênante pour un Poëte ſenſé, que toutes les regles de la Poëſie Latine. En effet nous n'appercevons gueres dans les Poëtes Latins les plus médiocres des épithetes oiſeuſes & miſes en œuvre uniquement pour finir le vers,

Mais combien en voïons nous dans nos meilleures Poësies que la seule necessité de rimer y a introduites. Après cela que mon lecteur trouve bon que je le renvoie sur la difficulté de rimer à l'Epitre que Despreaux addressa au Roi Loüis XIV. sur le passage du Rhin, comme à l'Epitre que le même Poëte écrivit à Moliere. On y verra mieux que je ne pourrois le dire, que si la rime est une Esclave qui ne doit qu'obéïr, il en coûte bien pour ranger cette Esclave à son devoir.

En 1672.

Nos Poëtes sont encore chargez du soin d'observer la césure, le nombre des syllabes, & d'éviter en composant la rencontre choquante de celles qui s'entreheurtent. Aussi voïons nous bien des François qui composent plus facilement des vers Latins que des François. Or moins l'imagination du Poëte est gênée par le travail mécanique, mieux cette imagination prend l'essort. Moins elle est resserée, plus lui reste de liberté pour inventer. Un Artisan qui peut manier ses instrumens sans peine, met une élégance & une proprieté dans son execution, que l'Artisan qui n'a point entre ses mains des instrumens aussi dociles ne sçauroit mettre dans la siene. Ainsi les Ecrivains Latins & particulierement les Poëtes Latins qui n'ont pas été gênez autant que les nôtres, ont pû

tirer de leur langue des agrémens & des beautez qu'il est presque impossible aux nôtres de tirer de la langue Françoise. Les Latins ont pu, par exemple, parvenir à faire de ces phrases, que j'appellerai ici des phrases imitatives. Il est des phrases imitatives, ainsi qu'il est des mots imitatifs.

L'homme qui manque de mots pour exprimer quelque bruit extraordinaire, ou pour exprimer à son gré le sentiment dont il est touché, a recours naturellement à l'expedient de contrefaire ce même bruit, & de faire la Peinture de son sentiment par des sons inarticulez. Nous sommes portez par un mouvement naturel à dépeindre par ces sons inarticulez le fracas qu'une maison aura fait en tombant, le bruit confus d'une assemblée tumultueuse, la contenance & les discours d'un homme transporté de colere & plusieurs autres choses L'instinct nous porte à supléer par ces sons inarticulez à la sterilité de notre langue ou bien à la lenteur de notre imagination. Ceux qui ont élevez des enfans sçavent combien il faut de soins pour les corriger du penchant qu'ils ont à se servir de ces sons inarticulez dont nous regardons l'usage comme une impolitesse. Les hommes en qui la nature n'a point été re-

dreſſée, les Sauvages & le bas peuple ſe ſervent fréquamment durant toute leur vie de ces ſons inarticulez.

J'appellerai donc des phraſes imitatives celles qui font dans la prononciation un bruit lequel imite le bruit inarticulé dont nous nous ſervirions par un inſtinct naturel pour donner l'idée de la choſe que la phraſe exprime avec des mots articulés. Les Auteurs Latins ſont remplis de ces phraſes imitatives, leſquelles ont été admirées & citées avec éloge par les Ecrivains du bon temps. Elles ont été loüées par les Romains du temps d'Auguſte, qui étoient des Juges competens de ces beautez. Ils étoient encore plus capables que nous de prononcer ſur leur mérite, parce que ces phraſes étoient écrites en leur langue vulgaire & naturelle. Tel eſt le vers de Virgile qui dépeint Polyphéme.

Monſtrum, horrendum, informe, ingens cui lumen ademptum.

Ce vers prononcé en ſupprimant les ſyllabes qui font éliſion, & en faiſant ſonner l'*u* comme les Romains le faiſoient ſonner ſur la ſyllabe ſuivante, devient pour ainſi parler un vers monſtreux. Tel eſt le vers où Perſe parle

d'un homme qui nazille, & qu'on ne sçauroit prononcer qu'en nazillant.

Rancidulum quiddam balba de nare locutus.

Le changement arrivé dans la prononciation du Latin nous a voilé suivant les apparences une partie de ces beautez, mais il ne nous les a point cachées toutes.

Nos Poëtes qui ont voulu enrichir leurs vers de ces phrases imitatives n'ont pas réüssi au goût des François comme ces Poëtes Latins réussissoient au goût des Romains. Nous rions du vers où du Bartas dit en décrivant un coursier, *Le champ plat bat, abbat.* Nous ne traitons pas plus sérieusement les vers où Ronsard décrit en phrases imitatives le vol de l'Aloüete.

Elle guindée du Zephire
Sublime en l'air vire & revire,
Et y déclique un joli cris
Qui rit, guerit & tire l'ire
Des esprits mieux que je n'écris.

Pasquier rapporte plusieurs autres phrases imitatives des Poëtes François dans le chapitre de ses Recherches, où il veut prouver *que nôtre langue Françoise n'est moins capable que la Latine de beaux traits*

Liv. 8. chap. 10.

Poëtiques; mais les exemples que Paſquier rapporte refutent ſeuls ſa propoſition.

En effet parce qu'on aura introduit quelques phraſes imitatives dans des vers, il ne s'enſuit pas que ces vers ſoient bons. Il faut que ces vers ſoient d'ailleurs bien penſez & bien écrits, & que ces phraſes imitatives y aïent été introduites ſans prejudicier au ſens & à la conſtruſtion grammaticale. Or il ne me ſouvient que d'un ſeul morceau de Poëſie Françoiſe qui ſoit de cette eſpece, & qu'on puiſſe oppoſer en quelque façon à tant d'autres vers que les Latins de tous les temps ont loüez dans les ouvrages des Poëtes qui avoient écrit en langue vulgaire. C'eſt la deſcription d'un aſſaut qui ſe trouve dans l'Ode de Deſpreaux ſur la priſe de Namur. Le Poëte y dépeint en phraſes imitatives & en vers élegans le ſoldat qui gravit contre une bréche & qui veût

Sur les monceaux de piques
De corps morts, de rocs, de briques,
S'ouvrir un large chemin.

Je demande pardon à ceux de nos Poëtes qui peuvent avoir composé dans ce goût-la avec autant de ſuccès que Monſieur Deſpreaux, de ne les point

citer, c'eſt que je ne connois pas leurs vers.

Non-ſeulement la langue Françoiſe n'eſt pas auſſi ſuſceptible de ces beautez que la langue Latine ; mais il ſe trouve encore que nous n'avons pas étudié autant que les Romains l'avoient fait, la valeur des ſons, la combinaiſon des ſyllabes, l'arrangement des mots propre à produire de certains effets, ni le rithme qui peut reſulter de la compoſition des phraſes. Ceux de nos Ecrivains qui voudroient tenter de faire quelque choſe d'approchant de ce que faiſoient les Latins, ne ſeroient point aidez par aucune recherche méthodique déja faite ſur cette matiere. Leur unique reſſource ſeroit de conſulter l'oreille ; mais la meilleure oreille ne ſuffit pas toûjours, principalement lorſque pour dire ainſi, on ne l'a point cultivée. Pour réüſſir certainement dans ces tentatives, il faudroit avoir des regles établies qu'on pût conſulter dans la chaleur de la compoſition, ou du moins il faudroit avoir fait d'avance pluſieurs reflexions en conſéquence deſquelles ont eut établi quelques maximes. Les anciens avoient cultivé avec ſoin leur terrain. Ils etoient encouragez par ſa fertilité. Ceux qui ſeront curieux de voir dans quels détails les

anciens étoient entrez sur cette matiere, & jusques à quel point ils avoient étendu leurs vûës, peuvent lire le quatriéme chapitre du neuviéme livre de Quintilien, l'Orateur de Ciceron & ce que Longin a écrit du choix des mots, du rithme & du métre dans son traité du sublime & dans ses prolégomenes sur l'Enchiridion d'Ephestion.

Ma quatriéme raison pour prouver que la mécanique de la Poësie s'aide mieux de la langue Latine que de la langue Françoise, c'est que les beautez qui résultent de la simple observation des regles de la Poësie Latine, sont plus grandes que les beautez qui résultent de l'observation des regles de la Poësie Françoise,

L'observation des regles de la Poësie Latine introduit necessairement le rithme dans les vers composez suivant les regles de cette Poësie. La suite des syllabes longues & bréves, entremêlées diversement suivant la proportion prescrite par l'Art, amene toûjours dans les vers Latins une cadence telle que l'espece dont sont les vers la demandent. Les regles de la Poësie Latine ne sont autre chose que les observations & la pratique des meilleurs Poëtes Latins sur l'arrangement des syllabes

necessaires pour produire le rithme réduites en préceptes & puis en méthode. Ces regles il est vrai, ne prescrivent pas quel doit être le son de chaque syllabe. Elles se contentent de déterminer le nombre arithmetique de syllabes qui doivent entrer dans chaque espece de vers & de marquer lesquelles de ces syllabes doivent être longues, quelles doivent être bréves, & où l'on peut choisir de mettre des longues ou des bréves. Elles disent bien par exemple que les deux dernieres syllabes d'un vers hexametre doivent être longues ; mais elles ne disent pas quel doit être le son de ces deux dernieres sillabes. Ainsi les regles de la Poësie Latine n'introduisent pas dans les vers Latins l'harmonie, qui n'est autre chose qu'un mélange agréable de differents sons. C'étoit à l'oreille du Poëte à chercher quel étoit le mélange de ces sons le plus propre à produire une harmonie agréable & convenable au sens des vers. Voilà pourquoi les vers de Properce qui n'avoit pas l'oreille aussi délicate que Tibulle pour bien juger du mélange des sons, sont moins harmonieux que ceux de Tibulle dans la prononciation desquels on trouve une *suavité singuliere*. Quand à la difference qui est entre la Cadence des vers élégiaques de ces Auteurs ; elle

elle vient de l'affectation de Properce, à imiter la cadence des vers Pentametres grecs, & il ne faut pas la confondre avec la difference qui eſt entre l'harmonie de ces deux Poëtes. Mais à la cadence près, leurs vers ont pour parler ainſi la même démarche, quoique ceux de Properce ne cheminent pas d'auſſi bonne grace que ceux de Tibulle. Or c'eſt dire beaucoup à la loüange des regles de la Poëſie Latine, que de ſoûtenir qu'elles ſont la moitié & plus de l'ouvrage, & que l'oreille du Poete n'y eſt chargée que d'un ſoin ; c'eſt à ſçavoir du ſoin de rendre les vers mélodieux par un heureux mélange du ſon des ſyllabes dont ils ſont compoſez.

Je vais montrer que l'obſervation des regles de la Poeſie Françoiſe ne produit ni l'un ni l'autre effet. L'obſervation de ces regles ne rend pas les vers ni nombreux ni melodieux. Des vers François très conformes à ces regles peuvent être ſans rithme & ſans harmonie dans la prononciation.

Les regles de la Poëſie Françoiſe ne décident que du nombre arithmetique des ſyllabes qui doivent entrer dans les vers. Elles ne ſtatuent rien ſur la quantité; c'eſt-à-dire en Poeſie ſur la longueur & ſur la brieveté de ces ſyllabes. Mais

comme les ſyllabes des mots François ne laiſſent pas d'être quelquesfois longues & bréves dans la prononciation, il réſulte pluſieurs inconveniens du ſilence que nos regles gardent ſur leur combinaiſon. Il arrive en premier lieu que des vers François auſquels les regles n'auront rien àreprocher, ne laiſſeront pas de contenir des ſuites trop longues de ſyllabes bréves ou de ſyllabes longues. Or ces ſuites qui dureront trop long-temps, empêcheront qu'on ne ſente aucun rithme dans la prononciation des vers.

Le rithme ou la cadence d'un vers conſiſte dans une alternative de ſyllabes longues & de ſyllabes bréves variées ſuivant une certaine proportion. Un trop grand nombre de ſyllabes longues emploïées de ſuite retarde trop le progrès du vers dans la prononciation. Un trop grand nombre de ſyllabes bréves emploïées de ſuite la precipitent déſagréablement.

En ſecond lieu il arrive ſouvent que lors qu'on veut examiner deux vers Alexandrins François liez enſemble par une rime commune, par raport au temps que dure la prononciation de chaque vers, il ſe trouve une difference énorme entre la longueur de ces vers, bien que l'un & l'autre ſoient compoſez ſuivant les re-

gles. Que dix ſyllabes des douze ſyllabes qui compoſent un vers maſculin ſoient longues,& que dix ſyllabes du vers ſuivant ſoïent bréves,ces vers qui paroîtront égaux ſur le papier ſeront dans la prononciation d'une inegalité choquante. Ainſi ces vers reciproques & liez enſemble par une rime commune perdront toute la cadence qui pourroit naître de l'égalité de leur meſure.Or c'eſt pour l'oreille & non pas pour les yeux que laPoëſie veut introduire le nombre & l'harmonie dans ſes compoſitions.Ce ne ſont pas lesyeux,c'eſt l'oreille qui juge de la cadence des vers.

Cet inconvenient n'arrive point à ceux qui compoſent des vers Latins, les regles le préviennent.Le nombre arithmétique des ſyllabes qui doivent entrer dans la compoſition de chaque eſpece de vers Latins, eſt derminé avec égard à la longueur ou à la brieveté de ces ſyllabes. Ces regles qui ont été faites en gardant la proportion convenable à chaque eſpece de vers entre le nombre arithmétique , & la quantité des ſyllabes décident en premier lieu que dans tels & tels pieds du vers, il faut mettre des ſyllabes d'une quantité preſcrite. En ſecond lieu lors que ces regles laiſſent au Poëte le choix d'emploïer en un certain endroit du vers des ſyllabes longues

ou bien des ſyllabes brêves ; elles lui enjoignent, s'il ſe détermine à y mettre des ſyllabes longues, d'y mettre alors un moindre nombre de ſyllabes. Si le Poëte ſe détermine en faveur des ſyllabes brêves, les regles lui preſcrivent alors d'en mettre un plus grand nombre Or comme dans la prononciation une ſyllabe longue dure deux fois auſſi long-tems qu'une ſyllabe bréve; tous les vers Hexametres Latins ſe trouvent être de même longueur dans la prononciation, bien que les uns contiennent un plus grand nombre de ſyllabes que les autres. La quantité des ſyllabes eſt toûjours compenſée par leur nombre arithmétique.

Voilà pourquoi les vers Hexametres Latins ſont égaux dans la prononciation, nonobſtant la varieté de leur progreſſion au lieu que nos vers Alexandrins ſont très-ſouvent inégaux, quoiqu'ils aïent preſque tous une progreſſion uniforme. Voilà pourquoi quelques critiques ont penſé qu'il étoit comme impoſſible de faire un Poëme Epique François de dix mil vers qui réuſſit. Il eſt vrai que cette uniformité de rithme n'a point empêché le ſuccès de nos Poëmes Dramatiques en France & dans les Pays étrangers; mais ces Poëmes qui n'ont que deux mil vers ſont aſſez excellents

pour le ſoûtenir contre ce dégoût. D'ailleurs on ne le ſentpas ſur leThéatrequi eſt l'endroit où ils brillent davantage, par ce que les Acteurs qui enjambent preſque toûjours ſur le vers ſuivant avant que de reprendre haleïne, ou qui la reprennent avant que d'avoir fini le vers, empêchent qu'on ne ſente le vice de la cadence qu'on leur prête naturellement.

Ce que nous avons dit des vers Hexametres peut être dit des autres eſpeces de vers. Les vers qui s'accélerent parce qu'ils ſont compoſez de ſyllabes bréves, durent donc autant que ceux qui ſe ralentiſſent, parce qu'ils ſont compoſez de ſyllabes longues. Par exemple, Virgile a mis des ſyllabes bréves par tout où les regles du Métre lui permettoient d'en mettre dans le vers qui dépeint ſi bien un courſier qui galloppe que la prononciation du vers nous fait entendre le bruit de la courſe.

Quadrupetante putrem ſonitu quatit ungula campum.

Ce vers contient dix-ſept ſyllabes,mais il ne dure pas plus long temps dans la prononciation que le vers ſuivantqui n'en renferme que treize, & que Virgile a fait pour d'écrire le travail des Cy-

clopes, qui lévent leurs bras armez de marteaux pour batre ſur l'enclume; effet que décrit le vers qui le ſuit immédiament.

Olli inter ſe ſe multa vi brachia tollunt.
In numerum, verſantque tenaci forcipe maſſam.

Ainſi la cadence des vers n'eſt pas rompue par cette affectation d'emploïer pour mieux peindre ſon objet plus de ſyllabes bréves ou plus de ſyllabes longues.

L'art d'emploïer à propos les ſyllabes longues & les ſyllabes bréves, Art que les Anciens avoient tant cultivé, ſert encore à une infinité d'autres vuës. Pour en dire un mot en paſſant, on remarque que Ciceron n'oſant pas mettre en œuvre des figures frequentes dans le recit du ſuplice indigne d'un Citoïen Romain, que Verres avoit fait battre de verges, & cela par la crainte de ſe rendre ſuſpect de déclamation, trouve une reſſource dans la complaiſance de ſa langue, pour arrêter neanmoins durant long-temps ſon Auditeur ſur l'image de ce ſuplice. L'atrocité du fait étoit ſi grande qu'il ſuffiſoit que l'Auditeur s'y arrêtât. Il devoit ſupléer les figures de

In Verr. Act. 5.

lui même. C'est l'effet que produit la lenteur avec laquelle se prononcent les expressions simples & en apparence sans Art, que Ciceron repete pour parler de l'action contre laquelle il veut soulever l'imagination de l'Auditeur. *Cedebatur virgis civis Romanus.* On reconnoît l'Art dans les differentes repetitions de ces mots qu'il varie pour déguiser l'affectation. Mais revenons à l'usage de mettre en œuvre la combinaison des syllabes bréves & des syllabes longues pour rendre les phrases nombreuses & cadencées.

Les Romains étoient tellement épris de l'effet que le rithme produisoit, que leurs Ecrivains en prose s'y attacherent avec tant d'affection qu'ils en vinrent par dégrez, jusques à sacrifier le sens & l'énergie du discours au nombre & à la cadence des phrases. Ciceron dit que de son temps la prose avoit déja sa cadence mesurée comme les vers. La difference essentielle qui étoit entre la prose & les vers, ne venoient plus de ce que les vers fussent astreints à une certaine mesure, quand la prose en étoit affranchie; mais de ce que le métre de la prose étoit different du métre des vers. L'ancienne deffinition de *soluta* & de *stricta oratio* ne constituoit plus cette

In oratore.

difference. *Nam etiam Poëtæ questionem attulerunt quid nam eßet illud quo ipsi different ab Oratoribus. Numero videbantur antea maxime & versu. Nunc apud Oratores jam ipse numerus increbuit.* Ciceron traite ensuite des pieds fort au long comme d'une connoissance aussi necessaire aux Orateurs qu'aux Poëtes mêmes. Quintilien qui écrivoit environ un siécle après Ciceron, parle de certains *Prosateurs* de son temps, qui pensoient avoir égalé les plus grands Orateurs, lorsqu'ils pouvoient se vanter que leurs phrases nombreuses rendoient dans la prononciation un rithme si bien marqué que la déclamation en pouvoit être partagée entre deux personnes. L'une pouvoit faire les gestes au bruit de la recitation de l'autre sans s'y méprendre, tant le rithme y étoit bien marqué. *Laudis & gloriæ & ingenii loco plerique jactant, cantari, saltari que commentarios suos :* Ce que nous dirons sur la recitation des Comediens achevera d'expliquer ce passage. Il faut que les Poëtes François après avoir observé les regles de notre Poësie, déja plus contraignantes que les regles de la Poësie Latine, cherchent encore avec le seul secours de l'oreille la cadence & l'harmonie. On peut juger de la difficulté de ce travail en fai-

Dialog. de Orat.

ſant réflexion que l'inverſion des mots n'eſt pas permiſe à nos Poëtes dans la vingtiéme partie des occaſions où elle étoit permiſe aux Poëtes Latins. Après cela je ſuis bien éloigné de penſer qu'il ſoit impoſſible aux Poëtes François de faire des vers harmonieux & nombreux. J'ai ſeulement pretendu ſoutenir que les Poëtes François ne pourroient pas mettre autant de cadence & d'harmonie dans leurs vers que les Poëtes Latins, & que ce peu qu'ils en peuvent introduire dans leurs vers, leur coûte plus que toutes les beautez que les Poëtes Latins ont ſçû mettre dans les leurs, n'ont coûté à leurs Auteurs. Je ne crois pas même qu'aucun Poëte moderne de ceuxqui ont compoſé dans les langues qui ſe ſont polies depuis trois ſiécles, ait mis plus de cadence que Malherbe en a mis dans les ſiens, apparamment au prix d'une peine & d'une preſeverance dont il avoit obligation au païs où il étoit né. Le lecteur n'en trouvera pas moins dans les vers que je copies ici tout au long pour le délaſſer de tant de diſcuſſions Grammaticales.

Monſieur le Marquis de la Farre que le monde & la république des lettres regretterent comme un de leurs plus beaux ornemens lorſqu'il mourut il y a ſix ans,

avoit prié Monsieur l'Abbé de Chaulieu de lui donner son portrait. Au lieu de payer un Peintre pour le faire, il le fit lui même. Il y a peu de personnes capables d'une pareille épargne. Voici les premiers traits de ce Tableau qui durera plus long-temps qu'aucun de ceux du Titien.

O toi qui de mon ame és la chere moitié!
Toi qui joins la délicatesse
Des sentimens d'une maitresse
A la solidité d'une sure amitié;
La Fare il faut bien-tôt que la Parque cruelle
Vienne rompre de si beaux nœuds,
Et malgré nos cris & nos vœux
Bien-tôt nous essuïerons une absence éternelle.
Chaque jour je sens qu'à grands pas
J'entre dans ce sentier obscur & difficile
Qui va me conduire là bas
Rejoindre Catulle & Virgile,
Là, sous des berceaux toûjours verds
Assis à côté de Lesbie
Je leur parlerai de tes vers
Et de ton aimable génie.
Je leur raconterai comment
Tu recuëillis si galament
La Muse qu'ils avoient laissée
Et comme elle sçut sagement

Par ta pareſſe autoriſée
Preferer avec agrément
Au tour brillant de la penſée
La verité du ſentiment,
Et s'exprimer ſi tendrement
Que Tibulle encor maintenant
En eſt jaloux dans l'Eliſée.

Je voudrois pouvoir ici publier l'Ouvrage tout entier, & pour preuve de ma bonne volonté, je vais donner encore au lecteur deux fragments d'une lettre écrite par le même Auteur à Monſieur le Prince d'Auvergne.

Au milieu cependant de mes peines cruelles
De la fin de nos jours compagnes trop fidelles
Je ſuis tranquille & gai? Quel bien plus precieux
Puis-je eſperer jamais de la bonté des Dieux
Tel qu'un rocher dont la teſte
Egale le Mont Athos
Voit à ſes pieds la tempeſte
Troubler le calme des flots.
La mer autour bruit & gronde
Malgré ces émotions
Sur ſon front élevé regne une paix profonde
Que tant d'agitations
Et que les fureurs de l'onde
Reſpectent à l'égard du nid des Alcions.

Quoique la Scene du second fragment soit dans les Champs Elisées le centre du païs fabuleux ; ce morceau contient neanmoins une loüange des plus veritables qu'aucun Poëte ait jamais données.

Dans une foule de guerriers
Vendôme sur une Eminence
Paroît couronné de lauriers,
Vendôme de qui la vaillance
Fait avoüer aux Scipions
Que le sac de Carthage & celui de Numance
N'obscurit pas ses actions,
Et laisse à juger à l'Espagne
Si son bras n'y fit pas plus en une campagne
Qu'ils n'y firent en dix avec vingt Legions

Le lecteur qui se donnera la peine de prononcer tout haut ces vers de l'Abbé de Chaulieu, sentira bien que le rithme qui tient l'oreille dans une attention continuelle , & que l'harmonie qui rend cette attention agréable , & qui acheve pour ainsi dire d'asservir l'oreille , font bien un autre effet que la richesse des rimes ? Peut-on d'ailleurs ne point regarder le travail bizarre de rimer comme la plus basse des fonctions de la mécanique de la Poësie ? Mais puisque le Poëte ne sçauroit faire faire cette be-

ſogne par d'autres , comme le Peintre fait broyer ſes couleurs , il nous convient d'en parler.

SECTION XXXVI.

De la rime.

LA neceſſité de rimer eſt la regle de la Poëſie, dont l'obſervation coûte le plus & jette le moins de beautez dans les vers. La rime eſtropie ſouvent le ſens du diſcours & elle l'énerve preſque toûjours. Pour une penſée heureuſe que l'ardeur de rimer richement, peut faire rencontrer par haſard , elle fait certainement emploïer tous les jours cent autres penſées dont on avoit dédaigné de ſe ſervir ſans la richeſſe ou la nouveauté de la rime que ces penſées amenent.

Cependant l'agrément de la rime n'eſt point à comparer avec l'agrément du nombre & de l'harmonie. Une ſyllabe terminée par un certain ſon n'eſt point une beauté par elle même. Auſſi la beauté de la rime n'eſt - elle qu'une beauté de rapport qui conſiſte en une conformité de *déſinance* entre le dernier mot d'un vers & le dernier mot

du vers reciproque. On n'entrevoit donc cette beauté qui passe si vîte qu'au bout de deux vers aprés avoir entendu le dernier mot du second vers qui rime au premier. On ne sent pas même l'agrément de la rime qu'au bout de trois & de quatre vers lorsque les rimes masculines & feminines sont entre-lacées de maniere que la premiere & la quatriéme soient masculines, & la seconde & la troisiéme feminines, mélange qui est fort en usage dans plusieurs especes de Poësie

Mais pour ne parler ici que des vers où la rime paroît dans tout son éclat & dans toute sa beauté, on n'y sent la richesse qu'au bout du second vers. C'est la conformité de son plus ou moins parfaite entre les derniers mots des deux vers qui fait son élégance. Or la plûpart des Auditeurs qui ne sont pas du métier, ou qui ne sont point amoureux de la rime, bien qu'ils soient du métier, ne se souviennent plus de la premiere rime, lorsqu'ils entendent la seconde assez distinctement pour être bien flatez de la perfection de ces rimes. C'est plûtôt par reflexion que par sentiment qu'on en connoît le merite, tant le plaisir qu'elle fait à l'oreille est un plaisir mince.

On me dira qu'il faut qu'il ſe trouve dans la rime une beauté bien ſuperieure à celle que je lui accorde. L'agrément de la rime ajoûtera-t-on s'eſt fait ſentir à toutes les nations. Elles ont toutes des vers rimez.

En premier lieu, je ne diſconviens pas de l'agrément de la rime ; mais je tiens cet agrément fort au-deſſous de celui qui naît du rithme & de l harmonie du vers, & qui ſe fait ſentir continuellement durant la prononciation du vers métrique. Le rithme & l'harmonie ſont une lumiere qui luit toûjours, & la rime n'eſt qu'un éclair qui diſparoît après avoir jetté quelque lueur. En effet la rime la plus riche ne fait qu'un effet bien paſſager. A n'eſtimer même le mérite des vers que par les difficultez qu'il faut ſurmonter pour les faire ; il eſt moins difficile ſans comparaiſon de rimer richement que de compoſer des vers nombreux & remplis d'harmonie. On trouve des embarras à chaque mot lors qu'on veut faire des vers nombreux & harmonieux. Rien n'aide un Poëte François à ſurmonter ces difficultez que ſon génie, ſon oreille & ſa perſeverance. Aucune méthode reduite en Art ne vient à ſon ſecours. Les difficultez ne ſe preſentent pas ſi ſouvent, quand on ne veut

que rimer richement, & l'on s'aide encore pour les ſurmonter d'un Dictionaire de rimes le livre favori des Rimeurs ſévers. Quoiqu'ils en diſent, ils ont tous ce livre dans leur arriere cabinet.

Je tombe d'accord en ſecond lieu que nous rimons tous nos vers, & que nos voiſins riment la plus grande partie des leurs. On trouve même la rime établie dans l'Aſie & dans l'Amerique. Mais la la plûpart de ces peuples rimeurs ſont barbares, & les peuples rimeurs qui ne le ſont plus, & qui ſont devenus des Nations polies, étoient barbares & preſque ſans lettres lorſque leur Poëſie s'eſt formée. Les langues qu'ils parloient n'étoient pas ſuſceptibles d'une Poëſie plus parfaite lors que ces peuples ont poſé pour ainſi dire les premiers fondemens de leur Poëtique. Il eſt vrai que les Nations Européennes dont je parle ſont devenues dans la ſuite ſçavantes & lettrées. Mais comme elle ne ſe ſont polies que long-temps après s'être formées en un Corps Politique; comme les uſages nationaux étoient déja établis & même fortifiez par le long-temps qu'ils avoient duré, quand ces Nations ſe ſont cultivées par une étude éclairée de la langueGrecque & de la langue Romaine; on a bien poli & rectifié ces uſages, mais

il n'a pas été possible de les changer entierement. L'Architecte à qui l'on donne un bâtiment gothique à raccommoder, peut bien y faire quelques ajustemens qui le rendent logeable ; mais il ne sçauroit corriger les deffauts qui viennent de la premiere construction. Il ne sçauroit faire de son bâtiment une édifice regulier. Pour cela il faudroit ruiner l'ancien pour en élever un tout neuf sur d'autres fondemens.

Ainsi les Poëtes excellens qui ont travaillé en France & dans les pays voisins ont bien pu embellir, ils ont bien pu *enjoliver*, qu'on me pardonne ce mot, la Poesie moderne ; mais il ne leur a pas été impossible de changer sa premiere conformation qui avoit son fondement dans la nature & dans le génie des langues modernes. Les tentatives que des Poëtes sçavans ont faites en France de temps en temps pour changer les regles de notre Poesie, & pour introduire l'usage des vers mesurez à la maniere de ceux des Grecs & des Romains, n'ont pas réussi.

La rime ainsi que les fiefs & les duels, doit donc son origine à la Barbarie de nos ancestres. Les peuples dont descendent les Nations modernes & qui envahirent, l'Empire Romain avoient déja

leurs Poëtes quoique Barbares lorſqu'elles s'établirent dans les Gaules & dans d'autres Provinces de l'Empire. Comme les langues dans leſquelles ces Poëtes ſans étude compoſoient, n'étoient point aſſez cultivées pour être maniées ſuivant les regles du métre, comme elles ne donnoient pas lieu à tenter de le faire, ils s'étoient aviſez qu'il y auroit de la grace à terminer par le même ſon deux parties du diſcours qui fuſſent d'une certaine étendue égales & conſecutives. Ce même ſon final repeté au bout d'un certain nombre de ſyllabes, faiſoit une eſpece d'agrément, & il ſembloit marquer où il marquoit ſi l'on veut quelque cadence dans les vers. C'eſt aparamment ainſi que la rime s'eſt établie.

Dans les contrées envahies par les Barbares, il s'eſt formé un nouveau peuple compoſé du mélange de ces nouveaux venus & des anciens habitans. Les uſages de la Nation dominante ont prévalu en pluſieurs choſes & principalement dans la langue commune, qui s'eſt formée de celle que parloient les anciens Habitans, & de celle que parloient les nouveaux venus. Par exemple, la langue qui ſe forma dans les Gaules où les anciens Habitans parloient communément Latin quand les Francs s'y vin-

rent établir, ne conſerva que des mots dérivez du Latin. La Syntaxe de cette langue ſe forma entierement differente de la Syntaxe de la langue Latine ainſi que nous l'avons vû. En un mot la langue naiſſante ſe vit aſſervie à rimer ſes vers, & la rime paſſa même dans la langue Latine dont l'uſage s'étoit conſervé parmi un certain monde. Vers le huitiéme ſiecle les vers Leonins, qui ſont des vers Latins rimez comme nos vers François, furent en uſage, & ils y étoient encore quand on fit ceux ci.

Fingitur hac ſpecie benitatis odore reſertus
Iſtius Eccleſiæ fundator Rex Dagobertus.

Les vers Leonins diſparurent avec la Barbarie au lever de cette lumiere dont le crépuſcule parut dans le quinziéme ſiécle.

SECTION XXXVII.

Que les mots de notre langue naturelle font plus d'impreſſion ſur nous que les mots d'une langue étrangere.

UNe preuve ſans conteſtation de la ſuperiorité des vers Latins ſur les vers

François, c'est que les vers Latins touchent plus, c'est qu'ils affectent plus que les vers François les François, qui sçavent la langue Latine. Cependant l'impression que les expressions d'une langue étrangere font sur nous est bienplus foible que l'impression que font sur nous les expressions de notre langue naturelle. Dès que les vers Latins font plus d impression sur nous que les vers François , il s'ensuit donc que les vers Latins sont plus parfaits & plus capables de plaire que les vers François. Les vers Latins n'ont pas naturellement le même pouvoir sur une oreille Françoise qu'ils avoient sur une oreille Latine. Il n'ont pas le même pouvoir que les vers François doivent avoir sur une oreille Françoise.

A l'exception d'un petit nombre de mots qui peuvent passer pour des mots imitatifs , nos mots n'ont d'autres liaison avec l'idée attachée à ces mots , qu'une liaison arbitraire. Cette liaison est l'effet du caprice ou du hazard. Par exemple on a pu attacher dans notre langue l'idée de cheval au mot *soliveau* , & l'idée de la piece de bois qu'il signifie au mot *cheval*. Or ce n'est que durant les premieres années de notre vie que la liaison entre un certain mot & une certaine idée se fait si bien que ce mot

nous paroiſſe avoir une énergie naturelle; c'eſt-à-dire une proprieté particuliere pour ſignifier la choſe dont il n'eſt cependant qu'un ſigne inſtitué arbitrairement. Ainſi quand nous avons apris dès l'enfance la ſignification du mot *aimer*, quand ce mot eſt le premier que nous ayons retenu pour exprimer la choſe dont il eſt le ſigne, il nous paroît avoir une énergie naturelle, bien que la force que nous lui trouvons vienne uniquement de notre éducation, & de ce qu'il s'eſt ſaiſi pour ainſi dire de la premiere place dans notre mémoire. La raiſon eſt que la liaiſon qui eſt entre le mot & l'idée attachée au mot s'étant faite dès l'enfance, & quand nos organnes étoient encore tendres, ce mot fait ſur nous un effet plus grand & plus ſoudain qu'un autre mot qui ſignifieroit la même choſe, mais que nous n'aurions apris que dans un âge où l'on n'apprend plus les mots auſſi bien que dans l'enfance.

Il arrive même que lorſque nous apprenons une langue étrangere après que nous ſommes parvenus à un certain âge, nous ne rapportions point immédiatement à leur idée les mots de cette langue étrangere, mais bien aux mots de notre langue naturelle, qui ſont aſſociez avec ces idées là. Les mots de notre

langue naturelle, se sont pour ainsi dire mis en possession des places les plus voisines de ces idées. Ainsi un François qui apprend l'Anglois ne lie point immédiatement au mot Anglois *God* l'idée de Dieu, mais bien au mot *Dieu*. Lors qu'il entend ensuite prononcer *God*, l'idée qui se reveille d'abord en lui est celle de la signification que ce mot a en François. L'idée de Dieu ne se reveille en lui qu'en second lieu. Il semble qu'il lui faille d'abord se traduire le premier mot a lui même.

Qu'on traite si l'on veut cette explication de subtilité, il sera toûjours vrai de dire que dès que notre cerveau n'a pas été habitué dans l'enfance à nous representer promptement certaines idées aussi-tôt que certains sons viennent fraper nos oreilles, ces mots font sur nous une impression & plus foible & plus lente que les mots ausquels nos organnes sont en habitude d'obéïr dès l'enfance. L'operation que font les mots est dépendante du ressort mécanique de nos organnes, & par consequent elle doit dépendre de la facilité comme de la promptitude de leurs mouvemens. Voilà pourquoi le même discours ébranle en des temps inégaux un homme d'un temperamment vif, & un autre homme d'un

temperament lent, quoiqu'ils en viennent enfin à prendre le même interest à la chose dont il s'agit.

L'experience qui est des plus décisive dans les faits que tous les raisonnemens, nous enseigne que la chose est ainsi. Un François qui ne sçait l'Espagnol que comme une langue étrangere, n'est pas affecté par le mot *Querrer*, comme par le mot *aimer*, quoique ces mots signifient la même chose.

Cependant les vers Latins plaisent plus, ils affectent plus que les vers François. On ne sçauroit récuser le témoignage des étrangers à qui l'usage de la langue Françoise est beaucoup plus familier aujourd'hui que l'usage de la langue Latine. Ils disent tous que les vers François leur font moins de plaisir que les vers Latins, quoique la plûpart ils aïent apris le François avant que d'apprendre le Latin. Les François mêmes qui sçavent assez bien le Latin pour entendre facilement les Poëtes qui ont composé dans cette langue sont de leur avis. En suposant que le Poëte François & le Poëte Latin ayent traité la même matiere & qu'ils ayent également réussi; les François dont je parle trouvent plus de plaisir à lire les vers Latins. On sçait le bon mot de Monsieur Bourbon: *Qu'il*

croyoit boire de l'eau quand il lisoit des vers François. Enfin les François & les étrangers, je parle de ceux qui sçavent notre langue aussi bien que nous mêmes, qui ont été élevez un Horace dans une main & un Despreaux dans l'autre, ne sçauroient souffrir qu'on mette en comparaison les vers Latins & les vers François considerez mécaniquement. Il faut donc qu'il se rencontre dans les vers Latins une excellence qui ne soit pas dans les vers François. L'étranger qui fait plûtôt fortune dans une Cour qu'un homme du pays, est reputé avoir plus de mérite que celui qu'il a laissé derriere lui.

SECTION XXXVIII.

Que les Peintres du temps de Raphaël n'avoient point d'avantage sur ceux d'aujourd'hui. Des Peintres de l'antiquité.

NOs Poëtes François sont donc à plaindre lorsqu'on veut leur faire essuier la comparaison des Poëtes Latins qui avoient tant de secours & tant de facilitez pour faire mieux qu'il n'est possible de faire aux Poëtes François. Ils auroient

pourroient dire ce que Quintilien répond pour les Poëtes Latins aux critiques qui auroient voulu exiger des Ecrivains Latins qu'ils plussent autant que les Ecrivains Grecs. Rendez donc notre langue aussi feconde en expressions & aussi agréable dans la prononciation que la langue de ceux que vous pretendez que nous devions égaler pour mériter votre estime. *Det mihi in loquendo eamdem jucunditatem & parem copiam.* L'Architecte qui ne sçauroit bâtir qu'avec de la brique ne peut pas élever un édifice qui plaise autant que s'il pouvoit le bâtir avec la pierre & avec le marbre. Nos Peintres sont en cela bien plus heureux que nos Poëtes. Les Peintres qui travaillent aujourd'hui employent les mêmes couleurs & les mêmes instrumens qu'ont employez les Peintres, dont on peut opposer les ouvrages à ceux qu'ils font tous les jours. Nos Peintres pour ainsi dire, composent dans la même langue que parloient leurs predécesseurs, en raisonnant des Peintres les predécesseurs des nôtres; je n'entends point ici parler des Peintres du temps d'Alexandre le Grand & de ceux du temps d'Auguste. Nous ne sçavons pas assez distinctement les détails de la mécanique de la Peinture antique, pour en faire un Paralelle avec la mécanique

Instit. lib. 12.

de la Peinture moderne. En parlant des Peintres les predéceſſeurs des nôtres, j'entends parler ſeulement des Peintres qui ſe ſont produits depuis le renouvellement des Lettres & des beaux Arts. Nous ſçavons peu de choſes certaines de la Peinture des anciens.

Je ne ſçache point qu'il ſoit venu juſques à nous aucun Tableau des Peintres de l'ancienne Gréce. Ceux qui nous reſtent des Peintres de l'ancienne Rome, ſont en ſi petite quantité& ils ſont encore d'une eſpece telle qu'il eſt bien difficile de juger ſur l'inſpection de ces Tableaux de l'habileté des meilleurs Ouvriers de ce temps-là, ni des couleurs qu'ils employoient. Nous ne pouvons point ſçavoir poſitivement s'ils en avoient que nous n'ayons plus ; mais il y a beaucoup d'apparence qu'ils n'avoient point les couleurs que nos Ouvriers ne tirent que de l'Amérique & de quelques autres pays qui n'ont un commerce reglé avec l'Europe que depuis deux ſiecles.

Un grand nombre des morceaux de la Peinture antique qui nous reſte, eſt executé en Moſaïque ou en Peinture faite avec de petites pierres coloriées, & des aiguilles de verre compaſſées & raportées enſemble, de maniere qu'elles imitent dans leur aſſemblage le trait &

la couleur des objets qu'on a voulu representer. On voit par exemple dans le Palais que les Barberins ont fait bâtir dans la Ville de Paleſtrine, à vingt-cinq mille de Rome, un grand morceau de Moſaïque qui peut avoir douze pieds de long ſur dix pieds de largeur, & qui ſert de pavé à une eſpece de grande niche, dont la voute ſoûtient les deux rampes ſeparées, par leſquelles on monte au premier palier du principal eſcalier de ce bâtiment. Ce ſuperbe morceau eſt une carte géographique où le cours du Nil eſt repreſenté. L'Ouvrier s'eſt ſervi pour l'embellir de pluſieurs eſpeces de vignettes telles que les Géographes en mettent pour remplir les places vuides de leurs Cartes. Ces vignettes repreſentent des hommes, des animaux, des bâtimens, des chaſſes, des ceremonies & pluſieurs points de l'hiſtoire morale & naturelle de l'Egypte ancienne. Le nom des choſes leſquelles y ſont dépeintes eſt écrit au-deſſus en caracteres Grecs, à peu près comme le nom des Provinces eſt écrit dans une Carte generale du Royaume de France.

Le Pouſſin s'eſt ſervi de quelques-unes de ces compoſitions pour embellir pluſieurs de ſes Tableaux, entr'autres celui qui repreſente l'arrivée de la Sainte

Famille en Egypte. Ce grand Peintre vivoit encore quand cette ſuperbe Moſaïque fut déterrée des ruines d'un Temple de Serapis, qui pouvoit bien être, pour parler à notre maniere, une Chapelle du Temple celebre de la *Fortune Preneſtine.* Tout le monde ſçait que l'ancien Préneſté eſt la même ville que Paleſtrine. Par bonheur elle en fut tirée très entiere & très bien conſervée ; mais malheureuſement pour les curieux, elle ne ſortit de ſon tombeau que cinq ans après que Monſieur Suarez Evêque de Vaiſſons eut fait imprimer ſon livre. *Prœneſtes Antiquæ libri duo.* La Carte dont je parle étoit alors enſevelie dans les caves de l'Evêché de Paleſtrine où elle étoit comme inviſible. On en appercevoit ſeulement quelque choſe à force d'en laver les endroits qui étoient déja découverts, & l'on ne les voyoit encore qu'à la clarté des flambeaux. Ainſi Monſieur Suarez n'a pu nous donner dans ſon Ouurage que la deſcription de quelques morceaux que le Cavalier del Pozzo avoit fait deſſiner ſur les lieux. Le Cardinal Barberin, fait graver ce monument dont j'ai parlé plus au long que mon ſujet ne ſembloit le demander, parce que toutes les relations de voïages que je connois n'en diſent mot.

Imprimé à Rome en 1655.

Præ. Anti. lib. pri. pag. 50.

Ibid. lib. 2. pag. 228.

On voit encore à Rome & dans pluſieurs endroits de l'Italie des fragmens de Moſaïque antique, dont la plûpart ont été gravez par Pietro Sancti Bartoli, qui les a inſerez dans ſes differents recueils. Mais pour pluſieurs raiſons on jugeroit mal du pinceau des anciens, ſi l'on vouloit en juger ſur ces Moſaïques. Les curieux ſçavent bien qu'on ne rendroit pas au Titien la juſtice qui lui eſt dûe, ſi l'on vouloit juger de ſon mérite par celles des Moſaiques de l'Egliſe de Saint Marc de Veniſe, qui furent faites ſur les deſſeins de ce Maître de la couleur. Il eſt impoſſible d'imiter avec les pierres & les morceaux de verre dont les anciens ſe ſont ſervi pour peindre en Moſaïque, toutes les beautez & tous les agrémens que le pinceau d'un habile homme met dans un tableau, où il eſt maître de voiler les couleurs & de faire ſur chaque point Phyſique tout ce qu'il imagine, tant par rapport aux traits que par rapport aux teintes. En effet les Moſaïques ſur leſquelles on ſe récrie davantage, celles qu'on prend d'une certaine diſtance pour des Tableaux faits au pinceau, ſont des Moſaïques copiées d'après de ſimples portraits. Tel eſt le portrait du Pape Paul cinquiéme, qu'on voit à Rome au Palais Borgheſe.

Il ne reste dans Rome même qu'un petit nombre de peintures antiques faites au pinceau. Voici celles que je me souviens d'y avoir vûës. En premier lieu la Nopce de la Vigne Adolbrandine, & les *Figurines* de la Pyramide de Cestius. Il n'y a point de curieux, qui du moins n'en ait vû des estampes. En second lieu les peintures du Palais Barberin dans Rome, lesquelles furent trouvées dans des grottes soûterainnes lorsqu'on jetta les fondemens de ce Palais. Ces peintures sont le Paysage ou le Nymphée, dont Lucas Holstenius a publié l'estampe avec une explication qu'il avoit faite de ce Tableau, la Venus retouchée par Carle Maratte, & une figure de Rome qui tient le *Palladium*. Les connoisseurs qui ne sçavent pas l'histoire de ces deux Fresques les prennent l'une pour être de Raphael, & l'autre pour être du Correge. On voit encore au Palais Farnese un morceau de peinture antique trouvé dans la Vigne de l'Empereur Adrien à Tivoli, & un reste de plafonds dans le jardin d'un particulier auprès de Saint Gregoire. On voyoit aussi il y a quelque temps plusieurs morceaux de peintures antiques dans les bâtimens qui sont compris vulgairement sous le nom des ruines des Ther-

mes de Titus ; mais les uns ſont peris, comme le Tableau qui repreſentoit Coriolan, que ſa mere perſuadoit de ne point venir attaquer Rome, & dont le deſſein fait par Annibal Carrache, lequel a été gravé pluſieurs fois, eſt aujourd'hui entre les mains de Monſieur Crozat le cadet, les autres ont été enlevez. C'eſt de là que le Cardinal Maſſimi avoit tiré les quatre morceaux qui paſſent pour repreſenter l'hiſtoire d'Adonis & deux autres fragmens. Ces ſçavantes reliques ſont paſſées à ſa mort entre les mains du Marquis Maſſimi, & l'on en voit les eſtampes dans le livre de Monſieur de la Chauſſe intitulé. *Le Pitture Antiché d'elle Grotte di Roma.* Cet Auteur a donné dans ce livre pluſieurs deſſeins de peintures antiques qui n'avoient pas encore été rendus publics & entr'autres le deſſein du plafond d'une chambre qui fût déterrée auprès de S. Etienne *in Rotonda* en mil ſept cens cinq, c'eſt-à-dire une année avant l'édition de cet ouvrage. La figure de femme peinte ſur un morceau de Scut qui étoit chez le Chanoine Vittoria, eſt preſentement à Paris chez Monſieur Crozat le jeune.

Il ne reſte plus dans les ruines des Thermes de Titus que des peintures plus

Diarium Ital. pag. 130.

qu'à demi effacées. Le Pere de Montfaucon nous a donné l'estampe du morceau le plus entier qui s'y voye, lequel represente un passage.

Diar. Ital. pag. 332

On voyoit encore en mil sept cens deux dans les ruines de l'ancienne Capoüe, éloignées de la ville moderne de Capoüe, une Gallerie enterrée, en Latin *Cripto Porticus*, dont la voute étoit peinte & representoit des figures qui se joüoient dans differents ornemens. Il y a sept ou huit ans que le Prince Emanuel d'Elbeuf en faisant travailler à sa maison de campagne, située entre Naples & le Mont Vesuve, sur le bord de la Mer trouva un bâtiment orné de peintures antiques; mais je ne sçache point que personne ait publié le dessein de ces peintures, non plus que celles de la vieille Capoüe.

Je ne connois point d'autres Peintures antiques faites au pinceau& qui subsistent encore aujourd'hui, outre les morceaux dont je viens de parler. Il est vrai que depuis deux siecles on en a déterrez un bien plus grand nombre, soit dans Rome, soit dans d'autres endroits de l'Italie; mais je ne sçais par quelle fatalité, la plûpart de ces peintures sont peries, & il ne nous en est demeuré que les desseins. Le Cardinal Massimi avoit fait un

très beau recueil de ces deſſeins & par une avanture bizarre, c'étoit d'Eſpagne qu'il avoit rapportez à Rome les plus grandes richeſſes de ſon recueil. Durant la Nonciature il y avoit fait copier un portefuëille qui étoit dans le cabinet du Roi d'Eſpagne, & qui contenoit le deſſein de pluſieurs peintures antiques, leſquelles furent trouvées à Rome lorſqu'on commençât dans le ſeiziéme ſiecle d'y foüiller avec ardeur dans les ruines pour y chercher des débris de l'antiquité. Le Cavalier Del Pozzo, dont le nom eſt ſi celebre parmi les Amateurs de la peinture, le même pour qui le Pouſſin peignit ſes premiers Tableaux des ſept Sacremens, avoit fait auſſi un trés beau recueil de deſſeins d'après les peintures antiques que le Pape regnant à achetté depuis quelques années pour le mettre dans la Bibliotheque particuliere qu'il s'eſt formée.

Mais preſque toutes les peintures d'après leſquelles ces deſſeins furent faits ſont peries. Celles du tombeau des Naſons qu'on déterra près de Pontemole il y a quarante-quatre ans, ne ſubſiſtent déja plus. Il ne nous eſt reſté des peintures de ce Mauſolée que les copies coloriées qui furent faites pour le Cardinal Maſſimi, & les eſtampes gravées par

Pietro Sancti Bartoli, lesquelles font avec les explications du Bellori un volume *in folio* imprimé à Rome. A peine demeuroit-il y a déja quinze ans quelques vestiges des peintures originales, quoiqu'on eut attention de passer dessus une teinture d'ail, laquelle est si propre à conserver les Fresques. Malgré cette précaution elles se sont détruites d'elles mêmes.

En 1680.

Les Antiquaires prétendent que c'est la destinée de toutes les peintures anciennes, qui durant un grand nombre d'années ont été enterrées en des lieux si bien étouffez, que l'air exterieur ait été longtemps sans pouvoir agir sur elles. Cet air exterieur les détruit aussi-tôt qu'elles redeviennent exposées à son action, au lieu qu'il n'endommage les peintures enterrées en des lieux où il avoit conservé un libre accès que comme il endommage tous les Tableaux peints à Fresque. Ainsi les peintures qu'on déterra il y a vingt ans à la Vigne Corsini, bâtie sur le Janicule devoient durer encore longtemps. L'air exterieur s'etoit conservé un libre accès dans les tombeaux dont elles ornoient les murailles; mais par la faute du Proprietaire elles ne subsisterent pas longtemps. Heureusement nous en avons les estampes gravées par Bartoli. Cette avanture n'arrivera plus desormais. Le

Ib. Di. Sepol. Ant.

Pape regnant qui a beaucoup de goût pour les Arts, & qui aime les antiquitez, n'ayant pû empêcher la destruction des peintures de la Vigne Corsini sous le Pontificat d'un autre, n'a point voulu que les curieux pussent reprocher au sien de pareils accidens, qui sont pour eux des malheurs signalez. Il fit donc rendre un Edit dès le commencement de son regne par le Cardinal Jean Baptiste Spinola, Camerlingue du Saint Siége, qui deffend à tous les Proprietaires des lieux où l'on aura trouvé quelques vestiges de peinture antique de démolir la maçonnerie où elles seroient attachées sans une permission expresse.

On conçoit bien qu'on ne peut sans temerité entreprendre un paralelle de la peinture antique avec la peinture moderne sur la foi des fragmens de la peinture antique qui ne subsistent plus qu'endommagez du moins par le temps. Ce qui nous reste & qui étoit peint sur les murailles, n'a été fait que long-temps après la mort des Peintres celebres de la Gréce. Or il paroît par les écrits des anciens que les Peintres qui travaillerent à Rome sous Auguste, & sous ses premiers successeurs furent très inferieurs à Zeuxis & à ses Illustres Contemporains. Pline qui composoit son histoire sous

Vespasien, quand les Arts avoient atteint déja le plus haut point de perfection, où ils parvinrent sous les Cézars, ne cite aucun Tableau qu'il donne lieu de croire avoir été fait en ce temps-là, parmi les Tableaux qu'il compte comme un des plus beaux ornemens de la Capitale de l'Univers. On ne sçauroit donc asseoir aucun jugement certain en vertu des fragmens de la peinture antique qui nous restent, sur le degré de perfection où les anciens pourroient avoir porté ce bel Art. On ne sçauroit même décider par ces fragmens du degré de perfection où la peinture pouvoit être lorsqu'il furent faits.

Avant que de pouvoir juger sur un certain ouvrage de l'état où l'Art étoit lorsque cet ouvrage fut fait ; il faudroit sçavoir positivement en quelle estime l'ouvrage a été dans ce temps-là, & s'il y a passé pour un ouvrage excellent en son genre. Quelle injustice, par exemple, ne feroit-on pas à notre siecle, si l'on jugeoit un jour de l'état où la Poësie Dramatique auroit été de notre temps sur les Tragedies de Pradon, ou sur les Comedies de Hauteroche ? Dans les temps les plus feconds en artisans excellens, il se rencontre encore un plus grand nombre d'artisans médiocres. Il s'y fait encore

plus de mauvais ouvrages que de bons. Or nous courrions le riſque de prononcer ſur la foi d'un de ces ouvrages médiocres, ſi par exemple nous voulions juger de l'état où la peinture étoit à Rome ſous Auguſte, par les figures qui ſont dans la Pyramide de Ceſtius, quoiqu'il ſoit très probable que ces figures peintes à Freſque ayent été faites dans le temps même que le mauſolée fut élevé, & par conſequent ſous le regne de cette Empereur. Nous ignorons quel rang pouvoit tenir entre les Peintres de ſon temps l'Artiſan qui les fit, & ce qui ſe paſſe aujourd'hui dans tous les pays nous apprend ſuffiſament que la cabale fait diſtribuer ſouvent les ouvrages les plus conſiderables à des Artiſans très inferieurs à ceux qu'elle fait négliger.

Nous pouvons bien comparer la ſculpture antique avec la nôtre, parce que nous ſommes certains d'avoir encore aujourd'hui les chef-d'œuvres de la ſculpture Grecque, c'eſt-à-dire ce qui s'eſt fait de plus beau dans l'antiquité. Les Romains dans le ſiecle de leur ſplendeur qui fut celui d'Auguſte, ne diſputerent aux illuſtres de la Gréce que la ſcience du Gouvernement. Ils les reconnurent pour leurs Maîtres dans les Arts & nommément dans l'Art de la ſculpture.

Excudent alii ſpirantia mollius æra
Credo equidem, vivos ducent de marmore vultus,
Tu regere Imperio populos Romane memento
Hæ tibi erunt artes.

Eneid. 6.

Pline eſt du même ſentiment que Virgile. Mais ce qu'il y avoit de plus pretieux dans la Grece avoit été apporté à Rome, & nous ſommes certains d'avoir encore aujourd'hui les plus beaux ouvrages qui fuſſent dans cette capitale du monde après qu'elle eut été enrichie des chef-d'œuvres les plus pretieux nez ſous le cizeau des Grecs. Pline nous dit que la Statue d'Hercule qui preſentement eſt dans la cour du Palais Farneſe étoit reputée quand il écrivoit, & Pline écrivoit quand Rome avoit déja dépoüillé l'Orient, un des beaux morceaux de ſculpture qui fuſſent à Rome. Ce même Auteur nous apprend encore que le Laocoon qu'on voit aujourd'hui dans une cour du Palais de *Belvéder*, étoit le morceau de ſculpture le plus pretieux qui fut à Rome de ſon temps. Le caractere que Pline donne à ces Statues, les lieux où il nous dit qu'elles étoient dans le temps qu'il écrivoit & qui ſont les mêmes que les lieux où elles ont été déterrées depuis deux ſiecles,

Hiſtor. lib. 35.

rendent constant malgré les scrupules de quelques Antiquaires que les Statues que nous avons sont les mêmes dont Pline à parlé. Ainsi nous sommes en état de juger si les anciens nous ont surpassez dans l'Art de la sculpture. Pour me servir de cette phrase, les parties au procès ont produit leurs titres. Or je n'entendis jamais prononcer en faveur des Sculpteurs modernes. Je n'entendis jamais donner la préference au Moyse de Michel Ange sur le Laocoon du *Belvéder*. J'avoüerai après cela qu'il seroit imprudent de soûtenir que les Peintres de l'antiquité Grecque & Romaine ayent surpassé nos Peintres, parce que les Sculpteurs anciens ont surpassé les Sculpteurs modernes. La Peinture & la Sculpture il est vrai sont deux sœurs, mais elles ne sont pas dans une union si parfaite que toutes leurs destinées soient communes. La sculpture bien que la cadette, peut laisser derriere elle sa sœur aînée.

Il ne seroit pas moins temeraire de décider la question sur ce que nos Tableaux ne font point ces effets prodigieux que les Tableaux des anciens Peintres ont faits quelquefois : suivant les apparences, les recits des Ecrivains qui nous racontent ces effets sont exagerez, & nous ne sçavons pas même ce qu'il en fau-

droit rabatre pour les réduire à l'exacte verité. Nous ignorons quelle part l'ignorance de la peinture peut avoir eue dans l'impression qu'on veut que certains Tableaux ayent fait sur les Spectateurs. Les premiers Tableaux quoique grossiers ont dû paroître des ouvrages divins. L'admiration pour un Art naissant fait tomber aisément dans l'exageration ceux qui parlent de ses productions, & la tradition en recueillant ces recits outrez, aime encore quelquefois à les rendre plus merveilleux qu'elle ne les a reçus. On trouve même dans les Ecrivains anciens des choses impossibles données pour vraies, & des choses ordinaires traitées de prodiges. Sçavons nous d'aillieurs quel effet auroient produit sur des hommes aussi sensibles & aussi disposez à se passionner que l'étoient les compatriotes des anciens Peintres de la Gréce, plusieurs tableaux de Raphaël, de Rubens & d'Annibal Carache.

Enfin on ne sçauroit donner une idée un peu précise des Tableaux à ceux qui ne les ont pas vû absolument, & qui ne connoissent pas la maniere du Peintre qui les a faits que par voye de comparaison. Nous même lorsque nous parlons à quelqu'un des Tableaux d'un Peintre qu'il ne connoît pas, nous sommes pous-

sez par l'instinct à nous servir de cette voye de comparaison. Nous donnons l'idée du Peintre inconnu en le comparant aux Peintres connus, & cette voye est la meilleure voye de description quand il s'agit des choses qui tombent sous le sentiment. Il colorie à peu près comme un tel, disons nous, il dessine comme celui-là. Il compose comme l'autre. Or nous n'avons pas sur les ouvrages des anciens Peintres de la Gréce, le sentiment de personne qui ait vû les ouvrages de nos Peintres modernes. Nous ne sçavons pas même quelle comparaison on pouvoit faire autrefois entre les fragmens de la peinture antique qui nous restent, & les beaux Tableaux des Peintres de la Gréce qui ne subsistent plus.

Les Ecrivains modernes qui ont traité de la peinture antique, nous rendent plus sçavans sans nous rendre plus capables de juger la question de la superiorité des Peintres de l'antiquité sur les Peintres modernes. Ces Ecrivains se sont contentez de ramasser les passages des Auteurs anciens qui parlent de la peinture, & de les commenter en Philologues sans les expliquer; parce que nos Peintres font tous les jours, & même sans appliquer ces passages aux morceaux de la peinture antique qui subsistent en-

core. Je pense donc que pour se former une idée aussi distincte de la peinture antique qu'il soit possible de l'avoir, il faut considerer séparément ce que nous pouvons sçavoir de certain sur la composition, sur l'expression & sur le coloris des Peintres de l'antiquité.

Nons avons crû à propos de diviser l'ordonnance en composition Pittoresque & en composition Poetique. Quant à la composition Pittoresque il faut avoüer que dans les monumens qui nous restent, les Peintres anciens ne paroissent pas superieurs, ni même égaux à Raphaël, à Rubens, a Paul Véronese ni à Monsieur le Brun. Supposé que les anciens n'ayent fait rien de mieux dans ce genre que les bas reliefs, les médailles & les peintures qui nous sont demeurées, ils n'ont pas égalé les modernes. Pour ne point parler des autres deffauts des compositeurs anciens, leur perspective est ordinairement mauvaise. Monsieur de la Chaussedit en parlant du paysage des Thermes de Titus *Da questa Pittura si conosce che gl' Antichi sono stati altre tanto infelici n'ella Prospettiva, chéruditi n'ell disegno.*

Pittur. Anti. pag. 13.

Quant à la composition Poëtique les anciens se piquoient beaucoup d'exceller dans ses inventions, & comme ils étoient

grands dessinateurs, ils avoient toutes sortes de facilité pour y réussir. Pour donner une idée du progrès que les anciens avoient fait dans cette partie de la peinture qui comprend le grand Art des expressions, nous rapporterons ce qu'en disent les Ecrivains de l'antiquité. De toutes les parties de la peinture, la composition Poëtique est celle dont il est le plus facile de donner une idée avec des paroles. C'est celle qui se décrit le mieux.

Pline qui nous a parlé de la peinture encore plus méthodiquement que les autres Ecrivains, compte pour un grand mérite dans un Artisan les expressions & les autres inventions poëtiques. Il est sensible par ses recits que cette partie de l'Art étoit en honneur chez les anciens, & qu'elle y étoit cultivée autant que dans l'école Romaine. Cet Auteur raconte comme un point d'histoire important, que ce fut un Thébain, nommé Aristide, qui fit voir le premier qu'on pouvoit peindre les mouvemens de l'ame, & qu'il étoit possible aux hommes d'exprimer avec des traits & des couleurs les sentimens d'une figure muette, en un mot qu'on pouvoit parler aux yeux. Pline parle d'un Tableau d'Aristide qui representoit une femme percée d'un coup de poignard, & dont l'enfant suççoit

encore la mamelle, avec autant de goût & de sentiment que Rubens auroit parlé d'un beau Tableau de Raphaël. On voit, dit-il, sur le visage de cette femme, abatue déja par les simptomes d'une mort prochaine, les sentimens les plus vifs & les soins les plus empressez de la tendresse maternelle. La crainte que son enfant ne se fit mal en succant du sang au lieu de lait, étoit si bien marquée sur le visage de la mere, toute l'attitude de son corps, accompagnoit si bien cette expression qu'il étoit facile de comprendre quelle pensée occupoit la mourante.

On ne parle pas de l'expression aussi bien que Pline & les autres Ecrivains de l'antiquité en ont parlé, quand on ne s'y connoît pas. Dailleurs il faloit que des statues où il se trouve une expression aussi sçavante & aussi correcte que celle du Laocoon, du Rotateur, de *la paix des Grecs* rendissent les anciens connoisseurs & même difficiles sur l'expression. Les anciens qui outre les statues que j'ai citées avoient encore une infinité d'autres pieces de comparaison excellentes, ne pouvoient pas se tromper en jugeant de l'expression dans les Tableaux, ni prendre le mediore en ce genre pour l'exquis.

Nous lisons encore dans Pline un grand nombre de faits & plusieurs détails qui

prouvent que les Peintres anciens se piquoient d'exceller dans l'expression du moins autant que les Peintres de l'école Romaine se sont piquez de le faire. La plûpart des loüanges que les Auteurs anciens donnent aux Tableaux dont ils parlent sont l'éloge de l'expression. C'est par là qu'Ausonne vante la Medée de Timomache, où Medée étoit peinte dans l'instant qu'elle levoit le poignard sur ses enfans. On voit, dit le Poete, la rage & la compassion mêlées ensemble sur son visage. A travers la fureur qui va commettre un meurtre abominable on apperçoit encore des restes de la tendresse maternelle.

Immanem exhausit rerum in diversa laborem,
Fingeret affectum matris ut ambiguum,
Ira subest lacrimis, miseratio non caret ira
Alter utrum videas ut sit in alter utro.

On sçait avec quelle affection Pline vante le trait ingenieux de Timante qui peignit Agamemnon la tête voilée au sacrifice d'Iphigenie pour marquer qu'il n'avoit osé tenter d'exprimer la douleur du pere de cette jeune victime. Quintilien parle de cette invention, comme Pline & plusieurs Ecrivains de l'antiquité en parlent comme Quintilien. *Ut fecit Ti-*

manthes . . . . Nam cum in Iphigene immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiorem Ulißem, addidißet Menelao quem summum poterat efficere ars mœrorem: consumptis affectibus non reperiens quo digne modo patris vultum poßet exprimere, velavit ejus caput & suo cuique animo dedit estimandum. C'est un trait qu'il propose pour modele aux Orateurs.

Instit. lib. 2. cap. 14.

In Herodoto.

Lucien décrit avec admiration une grande composition qui representoit le mariage d'Alexandre & de Roxane. Il est vrai que ce Tableau devoit surpasser pour les graces de l'invention & pour l'élegance des allegories ce que l'Albane a fait de plus riant dans le genre des compositions galantes. Roxane étoit couchée sur un lit. La beauté de cette fille relevée encore par la pudeur qui lui faisoit baisser les yeux à l'approche d'Alexandre fixoit sur elle les premiers regards du Spectateur. On la reconnoissoit sans peine pour la figure principale du Tableau. Les amours s'empressoient à la servir. Les uns prenoient ses patins & lui ôtoient ses habits. Un autre amour relevoit son voile afin que son amant la vit mieux & par un soufrire qu'il adressoit à ce Prince il le felicitoit sur les charmes de sa maitresse. D'autres amours saisissoient Alexandre & le

tirant par ſa cotte d'armes ils l'entraînoient vers Roxane dans la poſture d'un homme qui vouloit mettre ſon diadême aux pieds de l'objet de ſa paſſion. Epheſtion le confident de l'intrigue, s'apuyoit ſur l'Himenée pour montrer que les ſervices qu'il avoit rendus à ſon Maître, avoient eu pour but de ménager entre Alexandre & Roxane une union legitime. Une trouppe d'amours en belle humeur badinoit dans un des coins du Tableau avec les armes de ce Prince. L'énigme n'étoit pas bien difficile à comprendre, & il ſeroit à ſouhaiter que les Peintres modernes n'euſſent jamais inventé d'allegorie plus obſcure. Quelſqu'uns de ces amours portoient la lance d'Alexandre, & ils paroiſſoient courbez ſous un fardeau trop peſant pour eux. D'autres ſe joüoient avec ſon bouclier. Ils y avoient fait aſſeoir celui d'entre euxqui avoit fait le coup, & ils le portoient en triomphe tandis qu'un autre amour qui s'étoit mis en embuſcade dans la cuiraſſe d'Alexandre les attendoit au paſſage pour leur faire peur. Cet amour embuſqué pouvoit bien reſſembler à quelqu'autre maitreſſe d'Alexandre, ou bien à quelqu'un des Miniſtres de ce Prince qui avoit voulu traverſer le mariage de Roxane. Un Poëte diroit que le Dieu de

l'Himen se crut obligé de recompenser le Peintre qui avoit celebré si galament un de ses triomphes. Cet Artisan ingenieux ayant exposé son Tableau dans la solemnité des jeux Olimpiques, Pronexide qui devoit être un homme de grande consideration, puisque cette année là il avoit l'Intendance de la fête, lui donna sa fille en mariage. Raphaël n'a pas dédaigné de crayonner le sujet décrit par Lucien. Son dessein fut même gravé par l'un de ses plus habiles Graveurs.

Lucien dans son Zeuxis.

L'Auteur spirituel de qui j'emprunte cette histoire, vante encore principalement la composition poëtique d'un Tableau de Zeuxis, representant la famille d'un Centaure. Mais il est superflu de citer davantage les Ecrivains de l'antiquité. Qui peut douter après avoir vû l'expression des figures du Grouppe de Laocoon, que les anciens n'ayent excellé dans l'Art qui sçait donner une ame au marbre & au bronze, & qui sçait prêter la parole aux couleurs ? Il n'y a point d'amateur des beaux Arts qui n'ait vû des copies du moins de la figure d'un Gladiateur expirant, laquelle étoit autrefois à la Vigne Ludovise, & qu'on a veuë depuis au Palais Chigi. Ce mal'heureux blessé à mort d'un coup d'épée à travers le corps est assis à terre, & il à

encore

encore la force de ſe ſoûtenir ſur le bras droit. Quoiqu'il aille expirer, on voit qu'il ne veut pas s'abandonner à ſa douleur ni à ſa défaillance & qu'il a encore l'attention à ſa contenance, que les Gladiateurs ſe piquoient de conſerver dans cette funeſte ſituation. Il ne craint pas de mourir, il craindroit de faire une grimace. *Quis mediocris Gladiator ingemuit, quis vultum mutavit unquam, quis non modo ſtetit, verum etiam decubuit turpiter*, dit Ciceron dans l'endroit où il nous raconte tant de choſes merveilleuſes ſur la fermeté de ces malheureux. Je reviens au Gladiateur expirant. C'eſt un homme qui ſe meurt, mais qui vient de recevoir le coup dont il meurt. On ſent donc que malgré la force qui lui reſte, il n'a plus qu'un moment à reſpirer, & l'on regarde long-temps dans l'attente de le voir tomber en expirant.

Cicer. Tuſcul. Qu. lib. 2.

Qui ne connoît pas le Grouppe celebre qu'on voit encore à la Vigne Ludoviſe, & qu'on appelle vulgairement la paix des Grecs. C'eſt un nom bizarre que je ne ſçais quel caprice doit avoir impoſé à ce Grouppe qui repreſente un évenement celebre dans l'Hiſtoire Romaine, l'avanture du jeune Papirius. Tout le monde ſçait que cet enfant étant un jour demeuré auprès de ſon pere durant

Aul. Gell lib. pr. cap. 2 3

une assemblée du Senat ; sa mere lui fit plusieurs questions à la sortie pour sçavoir ce qui s'y étoit dit, choses qu'elle n'esperoit pas d'apprendre de son mari, les Romains étant encore aussi peu polis qu'ils l'étoient alors. La mere ne put jamais tirer de son fils qu'une reponse, laquelle ne lui permettoit pas de douter qu'il n'éludat sa curiosité. Le Senat répondit-il constamment, à déliberé si l'on donneroit deux femmes à chaque mari, ou deux maris à chaque femme. Cet incident a donné lieu au Proverbe Latin. *Curia capax prætexta*, qu'on employe pour dire qu'un enfant à beaucoup plus de discretion qu'on n'en doit avoir à son âge.

Aucun sentiment ne fut jamais mieux exprimé que la curiosité de la mere du jeune Papirius. L'ame de cette femme paroît être toute entiere dans ses yeux qui percent son fils en le caressant. L'attitude de toutes les parties de son corps concourt avec ses yeux, & donne à connoître ce qu'elle prétend faire. D'une main elle caresse son fils, & l'autre main est dans la contraction. C'est un mouvement naturel à ceux qui veulent réprimer les signes de leur inquietude prêts à s'échaper. Le jeune Papirius répond à sa mere avec une complaisance

apparente ; mais il est sensible que cette complaisance n'est qu'affectée. Quoique son air de tête soit naïf, quoique son maintien paroisse ingénu, on devine à son sourire malin qu'il n'est pas entierement formé, parce que le respect le contraint, comme au mouvement de ses yeux sensiblement gêné, que cet enfant veut paroître vrai, mais qu'il n'est pas sincere. On voit qu'il promet de dire la verité, & on voit en même temps qu'il ne le fait pas. Quatre ou cinq traits que le Sculpteur a sçu placer à propos sur son visage, je ne sçais quoi qu'on remarque dans l'action de ses mains, dementent la naïveté & la sincerité qui paroissent d'ailleurs dans son geste & sur son visage.

On peut donner les mêmes loüanges à la figure nommée ordinairement le *Rotateur* ou l'Aiguiseur, déterrée à Rome & transportée depuis trente ans à Florence, où l'on peut la voir dans le cabinet de Son Altesse Royale. Cette figure represente l'esclave qui suivant le recit de Titelive, entendit par hazard le projet que faisoient les fils de Brutus pour rétablir dans Rome les Tarquins, & qui sauva la République naissante en revelant leur conjuration au Consul.

lib. 2, cap. 4.

Prodita laxabant portarum claustra Tyrannis
Exulibus juvenes ipsius Consulis & quos &c.
Oculta ad Patres produxit crimina servus
Matronis lugendus.

Juvenal. Sati. 8.

Les personnes les moins attentives remarquent en voyant la Statue dont je parle, que cet esclave qui se courbe & qui se montre dans la posture convenable pour aiguiser le fer qu'il tient, afin de paroître uniquement occupé de ce travail, est neanmoins distrait & qu'il donne son attention, non pas à ce qu'il semble faire, mais à ce qu'il entend. Cette distraction est sensible dans tout son corps, & principalement dans ses mains & dans sa tête. Ses doigts sont bien placez comme ils le doivent être pour peser sur le fer, & pour le presser contre la pierre à aiguiser, mais leur action est suspendue. Par un geste naturel à ceux qui écoutent en craignant qu'on ne s'apperçoive qu'ils prêtent l'oreille à ce qu'on dit, notre esclave tâche de lever assez la prunelle de ses yeux pour appercevoir son objet sans lever la tête comme il la leveroit naturellement s'il n'étoit pas contraint.

Le talent du dessein donne de grandes facilités pour réussir dans les expres-

ſions. Or il ſuffit de voir l'Antinous, la Venus de Medicis & pluſieurs autres monumens de l'antiquité, pour être convaincu que les anciens ſçavoient du moins auſſi bien que nous deſſiner élegament & correctement. Leurs Peintres avoient même plus d'occaſion que les nôtres n'en peuvent avoir d étudier le nud, & les exercices qui étoient alors en uſage pour dénoüer & pour fortifier les corps les devoient rendre mieux conformez qu'ils ne le ſont aujourd'hui. Rubens dans un petit traité Latin que nous avons de lui ſur l'uſage qu'on doit faire en Peinture des Statues antiques, ne doute point que les exercices en uſage chez les anciens ne donnaſſent aux corps une perfection à laquelle ils ne parviennent plus aujourd'hui.

Comme le temps a éteint les couleurs & confondu les nuances dans les fragmens qui nous reſtent de la peinture antique faite au pinceau, nous ne ſçaurions juger à quel point les Peintres de l'antiquité ont excellé dans le coloris, ni s'ils ont égalé ou ſurpaſſé les grands Maîtres de l'école Lombarde dans cette aimable partie de la peinture. Il y a plus. Nous ignorons ſi la Nopce de la Vigne Aldobrandine, & les autres morceaux ſont d'un grand coloriſte ou d'un Ouvrier

médiocre de ces temps-là. Ce qu'on peut dire de certain ſur leur execution, c'eſt qu'elle eſt très hardie. Ces morceaux paroiſſent l'ouvrage d'Artiſans, autant les Maîtres de leurs pinceaux que Rubens & Paul Veronéſe l'étoient du leur. Les touches de la Nopce Aldobrandine qui ſont très grandes, & qui paroiſſent même groſſieres quand elles ſont vues de près, font un effet merveilleux quand on regarde ce Tableau à la diſtance de vingt pas. C'étoit aparament de cette diſtance qu'il étoit vû ſur le mur où le Peintre l'avoit fait.

Il ſemble que les recits de Pline & ceux de pluſieurs Auteurs anciens duſſent nous perſuader que les Grecs & les Romains excellaſſent dans le coloris; mais avant que de ſe laiſſer perſuader, il faut faire reflexion que les hommes parlent ordinairement du coloris par rapport à ce qu'ils peuvent avoir vû. Le coloriſte qui aura mieux réuſſi que tous les autres coloriſtes qui ſeront venus juſques au temps d'un Hiſtorien qui parlera de l'état où la peinture ſe trouve de ſes jours, ſera cité par cet Hiſtorien pour le plus grand coloriſte qui puiſſe être, pour un homme dont la nature même étoit jalouſe. Mais il arrive des temps dans la ſuite où l'on fait mieux

qu'on n'avoit encore fait. Le coloriſte divin des temps paſſez, celui que les Ecrivains ont tant vanté devient un Artiſan ordinaire en comparaiſon des nouveaux Artiſans. On ne ſçauroit décider cette queſtion ſur des recits. Il faut pour la juger avoir des pieces de comparaiſon qui nous manquent.

On ne ſçauroit former un préjugé contre le coloris des anciens de ce qu'ils ignoroient l'invention de détremper les couleurs avec de l'huile, laquelle fut trouvée en Flandres il n'y a gueres plus de trois cens ans. On peut très bien colorier en peignant à Freſque. La Meſſe du Pape Jules, un ouvrage de Raphaël dont nous avons déja vanté le coloris, eſt peinte à Freſque dans l'appartement de la Signature au Vatican.

Quant au clair obſcur & à la diſtribution enchantereſſe des lumieres & des ombres, ce que Pline & les autres Ecrivains de l'antiquité en diſent eſt ſi poſitif, leurs recits ſont ſi bien circonſtanciez & ſi vrai ſemblabes, qu'on ne ſçauroit diſconvenir que les anciens n'égalaſſent du moins dans cette partie de l'Art, les plus grands Peintres modernes. Les paſſages de ces Auteurs que nous ne comprenions pas bien quand les Peintres modernes ignoroient encore quels

prestiges on peut faire avec le secours de cette magie, ne sont plus si embroüillez & si difficiles depuis que Rubens, ses Eleves, Michel Ange de Caravage, & d'autres Peintres les ont expliquez bien mieux les pinceaux à la main que les Commentateurs les plus *érudits* ne le pouvoient faire dans des livres.

Il me paroist résulter de cette discussion que les anciens avoient poussé la partie du dessein, du clair obscur, de l'expression & de la composition poëtique, du moins aussi loin que les modernes les plus habiles peuvent l'avoir fait. Il me paroît encore que nous ne sçaurions juger de leur coloris, mais que nous connoissons suffisament par leurs ouvrages, suposé que nous ayons les meilleurs, que les anciens n'ont pas réussi dans la composition Pittoresque aussi bien que Raphaël, Rubens, Paul Veronése & quelques autres Peintres modernes.

Le lecteur se souviendra de ce qui a donné lieu à cette digression sur la capacité des anciens dans l'Art de la peinture. Après avoir parlé de l'avantage que les Poëtes Latins avoient sur les Poëtes François; j'avois avancé que les Peintres des siecles précedens n'avoient pas eu le même avantage sur les Peintres

qui travaillent aujourd'hui, ce qui m'a mis dans la neceſſité de dire les raiſons pour leſquelles je ne comprenois pas les Peintres Grecs & les anciens Peintres Romains dans ma propoſition. J'y reviens donc, & je dis que les Peintres qui ont travaillé depuis que les Arts ſont ſortis du tombeau, que Raphaël & ſes Comtemporains n'ont point eu aucun avantage ſur nos Artiſans. Ces derniers ſçavent tous les ſecrets, ils connoiſſent toutes les couleurs dont les premiers ſe ſont ſervis.

SECTION XXXIX.

En quel ſens on peu dire que la nature ſe ſoit enrichie depuis Raphaël.

AU contraire, les Peintres qui travaillent aujourd'hui tirent plus de ſecours de l'Art que Raphaël & ſes Contemporains n'en pouvoient tirer. Depuis Raphaël l'art & la nature ſe ſont perfectionnez, & ſi Raphaël revenoit au monde avec ſes talens, il feroit mieux encore qu'il ne l'a pu faire dans le temps où la deſtinée l'a placé, au lieu que Virgile ne pourroit point écrire un Poëme Epique en François auſſi bien qu'il l'a

écrit en Latin. L'Ecole Lombarde a porté le coloris à une perfection où il n'avoit pas encore atteint du vivant de Raphaël. L'Ecole d'Anvers a fait encore depuis lui plusieurs découvertes sur la magie du clair obscur. Michel Ange Caravage & ses imitateurs ont aussi fait sur cette partie de la peinture des découvertes excellentes, quoiqu'on puisse leur reprocher d'en avoir été trop amoureux. Enfin depuis Raphaël la nature s'est embellie. Expliquons ce Paradoxe.

Nous connoissons presentement une nature d'arbres & une nature d'animaux plus belle & plus parfaite que celle qui fut connue aux devanciers de Raphaël & à Raphaël lui même. Je me contenterai d'en alleguer trois exemples, les arbres des Pays-bas, les animaux d'Angleterre & de quelques autres Pays : Enfin les fruits, les fleurs & les arbres des Indes Orientales & Occidentales.

Raphaël & ses Contemporains ont vêcu dans des temps où l'Asie Orientale & l'Amerique n'étoient pas encore découvertes pour les Peintres. Un Pays n'est découvert pour les gens d'une certaine profession, ils ne sçauroient profiter de ses richesses, qui sont à leur usage qu'après qu'il y a passé des gens de leur profession. Le Brésil par exemple,

étoit découvert pour les Marchands longtemps avant que d'être découvert pour les Medecins. Ce n'a été qu'après que Piſon & d'autres Medecins habiles ont été au Bréſil, que les Medecins d'Europe en ont bien connus les ſimples & les arbres. De même l'Aſie Orientale & l'Amerique étoient déja d'écouvertes pour les Epiciers & pour les Lapidaires au temps de Raphaël ; mais ce n'eſt qu'après lui que ces parties du monde ont été découvertes pour les Peintres, & qu'on en a rapporté les deſſeins des plantes, des fruits & des animaux rares qui s'y trouvent & qui peuvent ſervir à l'embelliſſement des Tableaux.

La temperature du climat des Pays-bas & la nature *du ſol*, y font croître les arbres plus près l'un de l'autre, plus droits, plus hauts & mieux garnis de feüilles que les arbres de la même eſpece qui viennent en Gréce, en Italie & même en pluſieurs Provinces de la France. Les feüilles des arbres des Pays-bas ſont non ſeulement en plus grande quantité, mais elles ſont encore plus vertes & plus larges. Ainſi les Collines des Pays-bas donnent l'idée d'un payſage plus vert, plus frais & plus riant que les Collines d'Italie.

Les vaches, les taureaux, les mou-

tons & même les porcs, ont en Angleterre le corsage bien mieux formé qu'ils ne l'ont en Italie & en Gréce. Avant Raphaël les Marchands Venitiens fréquentoient bien les Ports d'Angleterre. Les Pelierins Anglois alloient bien à Rome en grand nombre gagner les Pardons ; mais les uns & les autres n'étoient pas Peintres & ce qu'ils pouvoient raconter des animaux de ce Pays n'en etoit pas un dessein.

Il est vrai que Raphaël & ses Contemporains n'étudioient pas la nature seulement dans la nature même. Ils l'étudioient encore dans les ouvarges des anciens. Mais les anciens eux mêmes ne connoissoient pas les arbres&les animaux dons nous venons de parler. L'idée de la belle nature que les anciens s'étoient formée sur certains arbres & sur certains animaux, en prenant pour modeles les arbres & les animaux de la Gréce & de l'Italie, cette idée dis-je n'aproche pas de ce que la nature produit en ce genre là dans d'autres contrées. Voilà pourquoi les beaux chevaux antiques, même celui sur lequel Marc Aurele est monté, à qui Pietre de Cortone adressoit la parole toutes les fois qu'il passoit dans la Cour du Capitole en lui disant par un entousiasme Pittoresque. *Avances*

donc: Ne sçait tu pas que tu es vivant? n'ont pas les proportions aussi élegantes ni le corsage & l'air aussi nobles que les chevaux que les Sculpteurs ont faits depuis qu'ils ont connu les chevaux du Nord de l'Angleterre, & que l'espece s'en est embellie dans differens Pays par le mêlange que les Nations industrieuse ont sçû faire des races de ces animaux.

Les chevaux de Montécavallo font pitié par la proportion vitieuses de differentes parties de leurs corps, & principalement par leur encolure énorme, à tous ceux qui connoissent les chevaux d'Angleterre & d'Andalouzie. L'inscription mise sous ces chevaux & qui nous assure que l'un est l'ouvrage de Phidias, & l'autre l'ouvrage de Praxitéle est une imposture. J'en tombe d'accord. Mais il faloit que les anciens les estimassent beaucoup, puisque Constantin les fit venir d'Alexandrie à Rome comme un monument pretieux dont il vouloit orner ses Thermes. La vache de Myron, cette vache si fameuse que les Pastres comptoient pour une piece de leur bétail quand il venoit paître autour d'elle, n'aprochoit pas suivant les apparences, de deux mille qui sont aujourd'hui dans les Comtez du Nord d'Angleterre, puisqu'elle

étoit si semblable à ses modeles. Du-moins nous voyons certainement que les taureaux, les vaches & les porcs des bas reliefs antiques ne sont point à comparer aux animaux de la même espece que l'Angleterre éleve. On remarque dans ces derniers une beauté où l'imagination des Artisans qui ne les avoient point vû ne pouvoit pas atteindre.

Il faudroit connoître le monde presqu'aussi bien que l'intelligence qui l'a créé, & qui a décidé de son arrangement, pour imaginer la perfection où la nature est capable d'arriver à la faveur d'une combinaison de hazards favorables à ses productions & de circonstances heureuses à leur nutrition. Les lumieres des hommes sur la conformation de l'Univers étant aussi bornées qu'elles le sont, ils ne peuvent en prêtant à la nature les beautez qu'ils imaginent, l'annoblir dans leurs inventions autant qu'elle sçait s'annoblir elle même à la faveur de certaines circonstances. Souvent leur imagination la gâte au lieu de la perfectioner. Ainsi tandis que les hommes découvriront des Pays inconnus & que les observateurs pourront leur en apporter de nouvelles richesses, il sera vrai de dire que la nature considerée dans les portefeüilles des Peintres & des

Sculpteurs, ira toûjours en se perfectionant.

SECTION XL.

Si le pouvoir de la Peinture sur les hommes est plus grand que le pouvoir de la Poësie.

JE crois que le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes que celui de la poesie, & j'appuie mon sentiment sur deux raisons. La premiere est que la peinture agit sur nous par le sens de la vûë. La seconde est que la peinture n'employe pas des signes artificiels ainsi que le fait la poesie, mais bien des signes naturels. C'est avec des signes naturels que la peinture fait ses imitations.

La peinture se sert de l'œil pour nous émouvoir. Or comme le dit Horace.

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus.

La vûë a plus d'empire sur l'ame que les autres sens. C'est celui en qui l'ame par un instinct que l'experience fortifie, a le plus de confiance. C'est au sens de

la vûë que l'ame appelle du rapport des autres ſens lorſqu'elle ſoupçonne ce rapport d'être infidele. Ainſi les bruits & même les ſons naturels ne nous affectent pas à proportion des objets viſibles. Par exemple, les cris d'un homme bleſſé que nous ne voyons point, ne nous affectent pas comme nous affecteroit la vûë de ſon ſang & de ſa bleſſure, bien que nous ſçachions le ſujet qui lui fait jetter les cris que nous entendons. On peut dire poëtiquement parlant que l'œil eſt plus près de l'ame que l'oreille.

En ſecond lieu, les ſignes que la peinture employe pour nous parler ne ſont pas des ſignes arbitraires & inſtituez tels que ſont les mots dont la poëſie ſe ſert. La peinture emploïe des ſignes naturels dont l'énergie ne dépend pas de l'éducation. Ils tirent leur force du rapport que la nature elle même a pris ſoin de mettre entre les objets exterieurs & nos organes, afin de procurer notre conſervation. Je parle peut-être mal quand je dis que la peinture employe des ſignes. C'eſt la nature elle même que la peinture met ſous nos yeux. Si notre eſprit n'y eſt pas trompé, nos ſens du moins y ſont abuſez. La figure des objets, leur couleur, les reflais de la lumiere, les ombres, enfin tout ce que l'œil peut appercevoir, ſe trouve

dans un Tableau comme nous le voyons dans la nature. Elle ſe preſente dans un Tableau ſous la même forme où nous la voyons réellement. Il ſemble même que l'œil ébloüi par l'ouvrage d'un grand Peintre croïe quelquefois apercevoir du mouvement dans ſes figures.

Les vers les plus touchans ne ſçauroient nous émouvoir que par dégrez & en faiſant joüer pluſieurs reſſorts de notre machine les uns après les autres. Les mots doivent d'abord reveiller les idées dont ils ne ſont que des ſignes arbitraires. Il faut en ſuite que ces idées s'arrangent dans l'imagination, & qu'elles y forment ces Tableaux qui nous touchent & ces peintures qui nous intereſſent. Toutes ces operations, il eſt vrai, ſont bien-tôt faites; mais il eſt un principe inconteſtable dans la mécanique, c'eſt que la multiplicité des reſſorts affoiblit toûjours le mouvement, parce qu'un reſſort ne communique jamais à un autre tout le mouvement qu'il a reçû. D'ailleurs il eſt une de ces operations, celle qui ſe fait quand le mot reveille l'idée dont il eſt le ſigne, qui ne ſe fait pas en vertu des loix de la nature. Elle eſt artificielle en partie.

Ainſi les objets que les Tableaux nous preſentent agiſſant en qualité de ſignes

naturels, ils doivent agir plus promptement. L'impreſſion qu'ils font ſur nous doit être plus forte & plus ſoudaine que celle que les vers peuvent faire. Quand nous liſons dans Horace la deſcription de l'amour qui aiguiſe ſes traits enflammez ſur une pierre arroſée de ſang; les mots dont le Poëte ſe ſert pour faire ſa peinture reveillent en nous les idées, & ces idées forment enſuite dans notre imagination le Tableau où nous voyons l'amour dépêcher ce travail. Cette image nous touche, mais quand elle nous eſt preſentée dans un Tableau elle nous touche bien davantage. Nous voyons alors en un inſtant ce que les vers nous font ſeulement imaginer, & cela même en pluſieurs inſtans. La peinture contenuë dans ces vers

Lib. 2. Od. 8.

Ferus & Cupido
Semper ardentes acuens ſagittas,
Cote cruenta.

paroît en quelque façon une image nouvelle à ceux qui la voyent à Chantilly réduite en Tableau. Elle ne les avoit pas encore frappez autant qu'elle les frappe alors. Le Peintre s'eſt ſervi de cette image pour faire le fonds d'un Tableau dont la principale figure eſt le portrait d'une

Princeſſe ſortie du ſang de France ; mais qui eſt plus illuſtre aujourd'hui dans la ſocieté des Nations, & qui doit être encore plus celebre dans l'avenir par ſa beauté que par ſon rang & par ſa naiſſance. On voit dans ce Tableau des amours qui tournent une pierre à aiguiſer. Un autre amour qui s'eſt piqué le bras darde ſon ſang ſur cette pierre, où Cupidon affile des traits dont le fer étincelle.

Enfin il n'y à perſonne qui n'ait eu l'occaſion de remarquer pluſieurs fois dans ſa vie combien il étoit plus facile de faire concevoir aux hommes tout ce qu'on veut leur faire comprendre ou imaginer, par le moyen des yeux que par le moyen des oreilles. Le deſſein qui repreſente l'élévation d'un Palais nous fait concevoir en un inſtant l'effet de ſa maſſe. Son plan nous fait comprendre en un moment ladiſtribution des appartemens. Un diſcours méthodique d'une heure, quelqu'attention que nous vouluſſions y donner, ne nous le feroit pas entendre auſſi bien que nous le concevons pour ainſi dire ſur un coup d'œil. Les phraſes les plus nettes ſupléent mal aux deſſeins, & il eſt rare que l'idée d'un bâtiment que notre imagination aura formée, même ſur le rapport

des gens du métier, ſe trouve conforme au bâtiment. Il nous arrive ſouvent quand nous voyons ce bâtiment dans la ſuite de reconnoître que notre imagination avoit conçu une chimere. Il en eſt de même des environs d'une place de guerre, du campement d une armée, d'un champ de bataille, d'une plante nouvelle, d'un animal extraordinaire d'une machine, enfin de tous les objets ſur leſquels la curioſité peut s'exercer. Il faut des figures pour faire entendre ſûrement & diſtinctement, les livres les plus méthodiques qui traitent de ces ſortes de choſes. L'imagination la plus ſage forge ſouvent des phantômes l'orſqu'elle veut reduire en images les deſcriptions, principalement quand l'homme qui prétend imaginer n'a jamais vû des choſes pareilles à celles dont il lit ou dont il entend la deſcription. Je conçois bien par exemple que l'homme de guerre puiſſe ſur une deſcription ſe former l'image d'un certain aſſault ou d'un certain campement; mais celui qui ne vit jamais ni campemens ni aſſaults, ne peut s'en faire une juſte image ſur des relations. Ce n'eſt que par rapport aux choſes que nous avons vûës que nous pouvons imaginer avec quelque preciſion celles qu'on nous décrit.

Vitruve n'a pas écrit son livre de l'Architecture avec autant de méthode & de capacité qu'il l'a fait, sans l'avoir écrit en même temps avec toute la clarté dont son sujet est susceptible. Cependant il est arrivé que les figures dont Vitruve avoit acco gné ses explications se sont perdues, & la plûpart de ces explications paroissent obscures aujourd'hui. Les sçavans disputent donc sur le sens d'un grand nombre de passages de Vitruve ; mais ils tombent tous d'accord que son texte seroit clair si nous avions ses figures Quatre lignes tracées sur le papier concilieroient ce que des volumes entiers de commentaires ne sçauroient accorder. Les Anatomistes les plus experts conviennent qu'ils auroient peine à concevoir le rapport d'une nouvelle découverte, si l'on ne joignoit pas une figure a ce rapport. Un des Proverbes Italiens dont l'usage est le plus frequent, est qu'un peu de dessein fait tout concevoir.

Les anciens prétendoient que leurs Divinitez eussent été mieux servies par les Peintres & par les Sculpteurs, que par les Poetes. Ce furent selon eux les Tableaux & les Statues qui concilierent à leurs Dieux la veneration des peuples ausquels ils firent faire attention sur les

merveilles que les Poëtes racontoient de ces Dieux. La Statue de Jupiter Olympien fit ajoûter foi plus facilement à la fable qui lui faisoit disposer du tonere.

Si Venerem Cous nunquam pinxisset Appelles,
Mersa sub æquo reis illa lateret aquis.

Ovid de Art. lib. 3.

Pour alleguer des faits plus positifs, lorsqu'on brûla le corps de Jules Cesar, il n'y avoit personne dans Rome qui ne se fut fait raconter les circonstances de cet assassinat. Il n'est pas croyable qu'aucun habitant de Rome ignorât le nombre de coups dont il avoit été percé. Cependant le peuple se contentoit de le pleurer. Mais tout ce peuple fut saisi de fureur dès qu'on eut étalé devant lui la robe sanglante dans laquelle Cesar avoit été massacré. Il sembloit dit Quintilien, en parlant du pouvoir de l'œil sur nôtre ame, qu'on assassinat Cesar devant le peuple. *Sciebatur interfectum eum. Vestis tamen illa sanguine madens ita representavit imaginem sceleris, ut non occisus esse Cæsar, sed tum maxime occidi videretur.*

Instit. lib. 6. cap. 2.

Du temps des Romains ceux qui avoient fait naufrage portoient en demandant l'aumône un Tableau, dans le-

quel leur infortune étoit representée, comme un objet plus capable d'émouvoir la compassion & d'exciter à la charité, que les relations qu'ils pouvoient faire de leurs malheurs. On peut s'en rapporter aux lumieres & à l'experience des hommes dont la subsistance dépend des aumônes de leur concitoyens, sur les voyes les plus propres, sur les moyens les plus efficaces d'attendrir le cœur humain.

On peut faire contre mon sentiment une objection dont on concluroit que les vers touchent plus que les Tableaux. C'est qu'il est très rare qu'un Tableau fasse pleurer, & que les Tragedies font souvent cet effet, même sans estre des chefs-d'œuvres.

Je puis répondre deux choses à cette objection. La premiere qu'elle ne conclut pas absolument en faveur de la poësie. Une Tragedie qu'on entend reciter sur le théatre est aidée par des secours étrangers dont nous exposerons tantôt le pouvoir. Les Tragedies qu'on lit en particulier ne font guerre pleurer, principalement ceux qui les lisent sans les avoir entendu reciter auparavant. Car je conçois bien qu'une lecture particuliere qui n'est point capable par elle même de faire une impression, laquelle aille

jusques aux larmes, est capable de renouveller cette impression lorsqu'elle auroit été faite une fois. Voila même suivant mon opinion pourquoi ceux qui n'ont fait que lire une Tragedie, & ceux qui ont entendu reciter la piece sur le théatre sont quelquefois d'un sentiment oposé dans le jugement qu'ils en portent.

Je réponds en second lieu qu'une Tragedie renferme une infinité de Tableaux. Le Peintre qui fait un Tableau du sacrifice d'Iphigenie ne nous represente sur la toille qu'un instant de l'action. La Tragedie de Racine met sous nos yeux plusieurs instans de cette action, & ces differens incidens se rendent reciproquement les uns les autres plus pathetiques. Le Poëte nous presente successivement pour ainsi dire cinquante Tableaux qui nous conduisent comme par dégrez à cette émotion extrême laquelle fait couler nos larmes. Cinquante Scénes qui sont dans une Tragedie doivent donc nous toucher plus qu'une seule Scéne peinte dans un Tableau ne sçauroit faire. Un Tableau ne represente même qu'un istant d'une Scéne. Ainsi un Poëme entier nous émut plus qu'un Tableau, bien qu'un Tableau nous émeuve plus qu'une Scéne qui represente-

teroit le même évenement, si cette Scéne étoit détachée des autres, & si elle étoit luë sans que nous eussions rien vû de ce qui l'a precedé.

Le Tableau ne livre qu'un assaut à notre ame, au lieu qu'un Poëme l'attaque durant long temps avec des armes toûjours nouvelles. Le Poëme est long-temps à ébranler l'ame avant que de la conduire à l'émotion qui l'a fait pleurer. Racine pour nous faire fremir d'horreur lors qu'Iphigenie sera conduite à l'autel fatal, nous la peint vertueuse, aimable & cherie d'un amant qu'elle aime. Ce Poëte nous fait passer par differents dégrez d'émotion, & pour nous rendre plus sensibles au mal'heur de la victime, il nous laisse imaginer durant un tems qu'elle soit échapée au couteau du sacrificateur.

Un Peintre qui representeroit l'instant où l'on va plonger le fer sacré dans la gorge d'Iphigenie, n'auroit pas l'avantage d'exposer son Tableau devant des spectateurs aussi bien preparez, & remplis d'amitié, & d'une amitié recente pour cette Princesse. Il peut tout au plus nous interesser pour elle ; mais il ne sçauroit nous la rendre aussi chere que le Poëte peut le faire. La grandeur d'ame, tous les sentimens élevez d'un beau naturel que le Poëte peut prêter à Iphige-

nie nous affectionnent bien plus à un personnage de Tragedie, que les qualitez exterieures dont un Peintre peut orner le personnage d'un Tableau ne nous affectionnent à ce personnage qui ne parle presque pas. Voila pourquoi nous sommes plus émus par un tableau que par un Poëme, quoique la peinture ait plus d'empire sur nous que la poësie.

L'espece de paralelle que je viens de faire n'est pas aussi rempli d'érudition que la comparaison de la peinture & de la poësie qui se trouve dans le sçavant livre de Dujon le fils sur la peinture des anciens; mais je m'imagine que mes reflexions vont mieux au fait que l'érudition de cet Auteur.

Lib. 4. cap. prim.

L'industrie des hommes à trouvé quelques moyens de rendre les Tableaux plus capables de faire beaucoup d'impression sur nous. On les vernit. On les renferme dans des bordures d'orées qui jettent un nouvel éclat sur les couleurs, & qui semblent en separant les Tableaux des objets voisins réunir mieux entre elles les parties dont ils sont composez, à peu près comme il paroît qu'une fenestre rassemble les differents objets qu'on voit par son ouverture. Enfin quelques Peintres des plus modernes se sont avisez de placer dans les compositions des-

tinées à être vuës de loin, des parties de figures de ronde boſſe qui entrent dans l'ordonnance&qui ſont coloriées comme les autres figures peintes entre leſqu'elles ils les mettent. On pretend que l'œil qui voit diſtinctement ces parties de ronde boſſe ſaillir hors du Tableau en ſoit plus aiſément ſéduit par les parties peintes, leſqu'elles ſont réellement plates & que ces dernieres font ainſi plus facilement l'illuſion à nos yeux. Mais ceux qui ont vû la voute de l'Annonciade de Gennes & le Dome de Jeſus à Rome, où l'on a fait entrer des figures en relief dans l'ordonnance, ne trouvent point que l'effet en ſoit bien merveilleux.

L'induſtrie des hommes à beaucoup mieux ſervi les vers que les Tableaux. Elle a trouvé trois manieres de leur prêter une force nouvelle pour nous plaire & pour nous toucher. Ces trois manieres ſont la ſimple récitation, celle qui eſt accompagnée des mouvemens du corps laquelle on nomme déclamation & le chant.

SECTION XXXXI.

De la ſimple recitation & de la déclamation.

LEs premiers hommes qui ont fait des vers ont dû s'appercevoir que la recitation donnoit une force aux vers qu'ils n'ont pas quand on les lit ſoi-même ſur le papier où ils ſont écrits. Ils auront donc mieux aimé reciter leurs vers que de les donner à lire. L'harmonie des vers qu'on recite flate l'oreille & augmente le plaiſir que le ſens des vers eſt capable de donner. Au contraire l'action de lire eſt en quelque façon une peine. C'eſt une operation que l'œil apprent à faire par le ſecours de l'Art, & qui n'eſt pas accompagnée d'aucun ſentiment agréable, comme eſt celui qui naît de l'application des yeux ſur les objets que nous offrent des Tableaux.

Ainſi que les mots ſont les ſignes arbitraires de nos idées, de même les differents caractéres qui compoſent l'écriture ſont les ſignes arbitraires des ſons dont les mots ſont compoſez. Il eſt donc neceſſaire quand nous liſons des vers que les caractéres des lettres reveillent d'a-

bord l'idée des ſons dont ils ſe trouvent être les ſignes arbitraires, & il faut enſuite que les ſons des mots, leſquels ne ſe trouvent être eux mêmes que des ſignes arbitraires reveillent les idées attachées à ces mots. Avec quelque viteſſe & quelque facilité que ces operations ſe faſſent, elles ne ſçauroient ſe faire auſſi promptement qu'une ſeule operation. C'eſt ce qui arrive dans la recitation où le mot que nous entendons reveille immédiatement l'idée, laquelle eſt liée avec ce mot.

Je n'ignore pas qu'une belle édition dont les caracteres bien taillez & bien noirs ſont rangez dans une proportion élegante ſur du papier d'un bel œil ne faſſe un plaiſir ſenſible à la vûë ; mais ce plaiſir plus ou moins grand ſuivant le goût qu'on peut avoir pour l'Art de l'Imprimerie eſt un plaiſir à part, & qui n'a rien de commun avec l'émotion que cauſe la lecture d'un Poëme. Ce plaiſir ceſſe même dès qu'on aplique ſon attention à la lecture, & l'on ne s'apperçoit plus alors de la beauté de l'impreſſion que par la facilité que les yeux trouvent à reconnoître les caracteres & à raſſembler les mots. Conſiderer le Virgile des Elzevirs comme un chef-d'œuvre d'impreſſion, ou lire les vers de Virgile pour

en ſentir les charmes, ce ſont deux actions très diſtinctes & très differentes. Il s'agit ici de la derniere. Elle n'eſt pas un plaiſir par elle même.

Elle eſt ſi peu un plaiſir : elle nous fait ſentir ſi peu l'harmonie du vers, que l'inſtinct nous porte à prononcer tout haut les vers que nous ne liſons que pour nous mêmes, lorſqu'il nous ſemblent que ces vers doivent être nombreux & harmonieux. C'eſt un de ces jugemens que l'eſprit fait par une operation qui n'eſt pas préméditée, & que nous ne connoiſſons même que par une reflexion qui nous fait retourner pour ainſi dire ſur ce qui s'eſt paſſé dans nous mêmes. Telles ſont la plûpart des operations de l'ame dont nous avons parlé, & la plûpart de celles dont nous devons parler encore.

La recitation des vers eſt donc un plaiſir pour nos oreilles, au lieu que leur lecture eſt un travail pour nos yeux. En écoutant reciter des vers nous n'avons pas la peine de lire, & nous ſentons leur cadence & leur harmonie. L'auditeur eſt plus indulgent que le lecteur, parce qu'il eſt plus flaté par les vers qu'il entend que l'autre par ceux qui lit. N'eſt-ce pas reconnoître que le plaiſir d'entendre la recitation en impoſe à notre jugement que de

remettre à prononcer sur le merite d'un Poëme qui nous a plu en l'entendant reciter après la lecture que nous en voulons faire, comme on dit l'œil sur le papier. Il faut disons-nous ne point compromettre son jugement, & souvent la recitation en impose. L'experience que nous avons de nos propres sens nous enseigne donc que l'œil est un censeur plus severe, qu'il est pour un poëme un *scrutateur* bien plus subtil que l'oreille, parce que l'œil n'est pas exposé dans cette occasion à se laisser séduire par son plaisir comme l'oreille. Plus un ouvrage plaît, moins est on en état de reconnoître & de compter ses deffauts. Or l'ouvrage qu'on entend reciter plaît plus que l'ouvrage qu'on lit dans son cabinet.

Aussi voyons-nous que tous les Poëtes, ou par instinct ou par connoissance de leurs interests, aiment mieux reciter leurs vers que de les donner à lire, même aux premiers confidens de leurs productions. Ils ont raison s'ils cherchent des loüanges plûtot que des conseils utiles.

C'étoit par la voye de la recitation que les anciens Poëtes publioient ceux de leurs ouvrages qui n'étoient pas composez pour le théatre. On voit par les

Satyres de Juvenal qu'il se formoit à Rome des assemblées nombreuses pour entendre reciter les poëmes que leurs Auteurs vouloient donner au public. Nous trouvons même dans les usages de ce temps-là une preuve encore plus forte du plaisir que donne la simple recitation des vers qui sont riches en harmonie. Les Romains qui joignoient souvent d'autres plaisirs au plaisir de la table faisoient lire quelquefois durant le repas Homere, Virgile & les Poëtes excellens, quoique la plûpart des convives dussent sçavoir par cœur une partie des vers dont on leur faisoit entendre la lecture. Mais les Romains comptoient que le plaisir du rithme & de l'harmonie dut suppléer au merite de la nouveauté qui manquoit à ces vers.

Juvenal promet à l'ami qu'il invite à venir manger le soir chez lui, qu'il entendra lire les vers d'Homere & de Virgile durant le repas, comme on promet aujourd'hui aux convives une reprise de brelan après le souper. Si mon lecteur, dit-il, n'est pas des plus habiles dans sa profession, les vers qu'ils nous lira sont si beaux qu'ils ne laisseront pas de nous faire plaisir.

Nostra dabunt alios hodie convivia ludos
Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
Altisoni dubiam facientia carmina palmam :
Quid refert tales versus qua voce legantur.

Sati. 11.

Dès que la simple recitation ajoûte tant d'énergie aux poëmes, il est facile de concevoir quel avantage les pieces qui se déclament sur un théatre, tirent de la representation. *Scenici Actores optimis Poëtarum tantum adjiciunt gratiæ, ut nos infinitè magis eadem illa audita quam lecta delectent, & vilissimis etiam quibusdam impetrant aures, ut quibus nullus est in Bibliothecis locus, sit etiam in Theatris ?* Si ceux qui trouvent les Comedies de Terence froides les avoient vû representer par des Comediens qui mettoient du moins autant de vivacité dans leur action que les Comediens Italiens, ils ne diroient plus la même chose. Pour revenir à Quintilien : Qui voudroit mettre dans son cabinet *les Vandanges de Suresne*, s'il falloit faire copier cette Comedie comme il auroit fallu la faire copier de son temps que l'Art de l'impression n'étoit pas encore inventé. Cependant la representation de cette farce nous amuse.

Instit. Orator. lib. cap. .

L'appareil de la Scéne nous prépare à

eſtre émus & l'action théatrale donne une force merveilleuſe aux vers. Comme l'éloquence du corps ne perſuade pas moins que celle des paroles ; les geſtes aident infiniment la voix à faire ſon impreſſion. L'inſtinct naturel nous l'apprend en nous enſeignant que ceux qui nous écoutent parler ſans nous voir ne nous entendent qu'à demi. En effet la nature a aſſigné un geſte particulier à chaque paſſion, à chaque ſentiment. *Omnis enim motus animi ſuum quemdam à natura habet vultum & ſonum & geſtum.* Chaque paſſion a de même un ton particulier & une expreſſion particuliere ſur le viſage.

Cicero. lib. 3. de Oratore.

Le premier mérite du Déclamateur eſt celui de ſe toucher lui même. L'émotion interieure de celui qui parle jette un pathétique dans ſes tons & dans ſes geſtes que l'art & l'étude n'y ſçauroient mettre. On eſt prévenu pour l'Acteur qui paroît eſtre ému lui même. On ſe previent contre celui qu'on reconnoiſt n'eſtre point ému. Or je ne ſçais quoi de froid dans les exclamations, de forcé dans le geſte, & de gêné dans la contenance décelent toûjours l'Acteur indolent pour un homme que l'art ſeul fait mouvoir, & qui voudroit nous faire pleurer ſans reſſentir lui même aucune affliction, caractere odieux & qui tient quelque choſe de celui d'impoſteur.

Si vis me flere, dolendum eſt
Primum ipſi tibi.

Tous ceux qui exercent un de ces Arts dont le but eſt d'émouvoir les autres hommes doivent s'attendre d'eſtre jugez ſuivant la maxime d'Horace : Que pour faire pleurer les autres il faut eſtre affligé. On imite mal une paſſion qu'on ne feint que du bout des levres. Pour la bien exprimer il faut que le cœur en reſſente du moins quelque legere atteinte. *Nec agamus rem quaſi alienam ſed aſſumamus parumper illum dolorem.*

Quin. lib. 6 cap. pr.

Je connois donc que le génie qui fait les excellens Déclamateurs conſiſte dans une ſenſibilité de cœur, laquelle les fait entrer machinallement, mais avec affection dans les ſentimens de leur perſonnage. Il conſiſte dans une diſpoſition mécanique à ſe prêter facilement à toutes les paſſions qu'on veut exprimer. Quintilien qui avoit cru que ſa profeſſion d'enſeigner l'art d'eſtre éloquent le mît dans l'obligation d'étudier les mouvemens du cœur humain, du moins autant que les regles de la Grammaire, dit que l'Orateur qui touche le plus, c'eſt celui qui ſe touche lui même davantage. *Imagines rerum quiſquis bene concepe-*

Ibid.

rit, is erit in affectibus potentissimus. Dans un autre endroit il dit en parlant de l'imitation des mouvemens des passions que fait l'Orateur dans sa déclamation, ou *de affectibus quæ effinguntur imitatione*: Que l'essentiel pour le Déclamateur est de s'échauffer l'imagination en se representant vivement à lui même les objets de la Peinture desquels il prétend se servir pour émouvoir les autres, c'est de se mettre à la place de ceux qu'il veut faire parler. *Primum est bene affici, & concipere imagines rerum & tanquam veris moveri.*

Lib. 11 cap. 3.

Tous les Orateurs & tous les Comediens que nous avons vû réussir éminament dans leurs professions, étoient des personnes nées avec la sensibilité dont je viens de parler. L'Art ne la donne point. Sans elle neanmoins le beau son de voix & tous les autres talens naturels ne sçauroient former un grand Déclamateur. On peut faire dans tous les temps sur les bons Acteurs la même observation que Quintilien faisoit sur ceux qui joüoient de son temps. C'est que ces Acteurs avoient encore les larmes aux yeux au sortir de la Scéne lorsqu'ils venoient de joüer quelqu'endroit bien interessant. *Vidi ego sæpè Histriones atque Comædos cum ex aliquo graviore actu perso-*

Lib. 11 cap. 3.

nam depoſuiſſent flentes adhuc egredi.

Comme les femmes ont une ſenſibilité plus ſoudaine, & qui eſt plus à la diſpoſition de leur volonté que la ſenſibilité des hommes, comme elles ont pour parler ainſi plus de ſoupleſſe dans le cœur que les hommes, elles réüſſiſſent mieux que les hommes à faire ce que Quintilien exige de tous ceux qui veulent ſe meſler de déclamer. Elles ſe touchent plus facilement qu'eux des paſſions qu'il leur plaît d'avoir. En un mot les hommes ne ſe prêtent pas d'auſſi bonne grace que les femmes aux ſentimens du perſonnage qu'ils veulent joüer. Ainſi quoique les hommes ſoient plus capables que les femmes d'une application forte & d'une attention ſuivie, quoique l'éducation qu'ils reçoivent les rendent encore plus propres qu'elles à bien apprendre tout ce que l'art peut enſeigner, on a vû neanmoins depuis quarante ans ſur la Scéne Françoiſe un plus grand nombre d'Actrices excellentes que d'excellens Acteurs. Depuis quarante cinq ans que le Théatre de l'Opera eſt ouvert on n'y a point vû d'homme exceller dans l'art de la déclamation propre pour accompagner une recitation ralentie par le chant, autant que deux Actrices dont l'une joüe encore.

SECTION XLII.

De notre maniere de reciter la Tragedie & la Comedie. Que les anciens composoient & qu'ils écrivoient en notes la déclamation Theatrale. Des Pantomimes.

PUisque le but de la Tragedie est d'exciter la terreur & la compassion, puisque le merveilleux est de l'essence de ce Poëme ; il faut donner toute la dignité possible aux personnages qui la representent. Voilà pourquoi l'on habille aujourd'hui communément ces personnages des vêtemens imaginez à plaisir, & dont la premiere idée est prise d'après l'habit de guerre des anciens Romains, habit noble par lui même & qui semble avoir quelque part à la gloire du peuple qui le portoit. Les habits des Actrices sont ce que l'imagination peut inventer de plus riche & de plus majestueux. Au contraire on se sert des habits *de ville*, c'est-à dire de ceux qui sont communément en usage pour joüer la Comedie.

Les François ne s'en tiennent pas aux

habits pour donner aux Acteurs de la Tragedie la noblesse & la dignité qui leur conviennent. Nous voulons encore que ces Acteurs parlent d'un ton de voix plus élevé, plus grave & plus soutenu que celui sur lequel on parle dans les conversations ordinaires. Toutes les negligences que l'usage autorise dans la prononciation des entretiens familiers leur sont interdites. Il faut encore que leurs gestes soient plus mesurez & plus nobles, que leurs démarches soient plus graves, & que leur contenance soit plus serieuse que les gestes, les démarches & le maintien des personnages de Comédie. Enfin nous exigeons des Acteurs de Tragedie de mettre un air de grandeur & de dignité dans tout ce qu'ils font, comme nous exigeons du Poëte de le mettre dans tout ce qu'il leur fait dire.

Aussi voyons nous qu'au sentiment general des peuples de l'Europe, les François sont ceux qui réussissent le mieux aujourd'hui dans la representation des Tragedies. *Quoties discessit æmulatio succedit humanitas.* Les Italiens qui nous rendent justice sans trop de répugnance quand il s'agit des Arts & des talens où ils ne se piquent pas d'exceller disent que notre déclamation tragique, leur donne une idée du chant ou de la dé-

Quintil. lib. 11. cap. pr.

clamation théatrale des anciens que nous avons perdue. En effet à juger de la déclamation des Romains , & par consequent de celle des Grecs sur la Scéne desquels la Scéne Romaine s'étoit formée, par ce qu'en dit Quintilien, la recitation des anciens devoit être quelque chose d'approchant de notre déclamation tragiq ue.

On ne sçauroit douter que la déclamation tragique des anciens ne fut plus grave & plus harmonieuse que leur déclamation comique. Or la déclamation comique des anciens étoit déja plus variée & plus chantante que la prononciation ne l'étoit dans les conversations ordinaires. Quintilien dit que ceux qui joüoient la Comedie imitoient bien en quelque chose la prononciation familiere, mais qu'ils ne la coppioient pas en tout. Ils relevent, ajoute-t'il, leur prononciation par les ornemens & par l'élegance dont la déclamation comique est susceptible. *Quod faciunt actores comici qui nec ita prorsus ut nos loquimur pronuntiant quod esset sine arte, nec procul tamen à natura recedunt quo vitio periret imitatio : sed morem communis hujus sermonis decore comico exornant.*

Inst. lib. 2. cap. 11.

Platon aprés avoir dit que les Poëtes qui vouloient composer des Tragedies

& des Comedies n'y réuſſiſſoient pas également, ajoute: que le genre tragique & le genre comique demandent chacun un tour d'eſprit particulier, & il allegue même: *Que les Acteurs qui déclament les Tragedies ne ſont pas les mêmes que ceux qui recitent les Comedies.* On voit par pluſieurs autres paſſages des Ecrivains de l'antiquité que la profeſſion de joüer des Tragedies & celles de joüer des Comedies étoient deux profeſſions diſtinctes, & qu'il étoit rare que le même homme ſe mêlat de toutes les deux. Quintilien dit qu'Æſopus déclamoit beaucoup plus gravement que Roſcius, parce qu'Æſopus faiſoit ſa profeſſion de joüer dans le tragique, au lieu que Roſcius faiſoit la ſienne de joüer dans le comique. Chacun avoit contracté les manieres de la Scéne à laquelle il s'étoit particulierement attaché. *Roſcius citatior, Æſopus gravior fuit, quod hic Tragædias, ille Comedias egit.* Ceſt le caractere qu'Horace avoit déja donné au ſecond.

Républ. liv. 3.

Inſt. lib. 11. cap. 3.

Quæ gravis Æſopus, quæ doctus Roſcius egit.

La définition que les anciens faiſoient de la Tragedie & de la Comedie, & que nous avons rapportée en ſon lieu, ſuf-

firoit ſeule pour nous convaincre que leur maniere de reciter ces Poëmes étoit très differente. Je me contenterai donc d'ajoûter à ce que j'ai déja dit, que les Acteurs qui joüoient la Comedie n'avoient d'autre chauſſure qu'une eſpece de ſandale qu'ils appelloient *ſocque*, au lieu que ceux qui déclamoient la Tragedie montoient ſur le *cothurne*, eſpece de brodequin dont la ſemele étoit de bois, ce qui les faiſoit paroître d'une taille fort élevée au-deſſus de celle des hommes ordinaires au rapport de Lucien, de Philoſtrate & de pluſieurs autres Ecrivains qui les avoient vus. Lucien nous apprend même qu'on leur matelaſſoit le corps afin que cette taille énorme parut du moins proportionnée, & ce qu'il nous dit ſur ce ſujet eſt confirmé dans une lettre attribuée à Juſtin, Martyr.

Vit. Ap-poll. lib. 6.

In Orcheſi

Epiſt ad Zenam & Sarenum.

Les habits, les maſques & les ornemens dont on ſe ſervoit pour la repreſentation des Tragedies étoient encore differens de ceux dont on ſe ſervoit dans la repreſentation des Comedies. La décoration qui ſervoit à la Tragedie ne pouvoit pas ſervir à la Comedie. Celle qui ſervoit à la Tragedie devoit repreſenter des Palais & d'autres édifices ſuperbes, au lieu que celle qui ſervoit à

Onom. Poll. lib. 4 *cap.* 8.

Vitruv. lib. 5. *cap.* 8.

la Comedie devoit representer des maisons de particuliers & d'autres bâtimens simples. Enfin Horace & tous les Auteurs de l'antiquité qui parlent en passant de la déclamation tragique des anciens se servent d'expressions qui marquent qu'elle étoit ce que nous appellons *chantante*. C'est par où l'attaquent ceux des Auteurs anciens qui pour differentes raisons ne l'aimoient pas. Justin Martyr, dans l'écrit que nous venons de citer la traite de *grande clameur*. L'Auteur de l'écrit contre les spectacles des anciens qui a passé pour être de Saint Cyprien l'appelle *Illas magnas Tragicæ vocis insania* .Tertullien dans le petit ouvrage qu'il a composé sur le même sujet, dit que l'Acteur de Tragedie crie de toute sa force. *Tragœdo vociferante*, & Apulée se sert des mêmes termes pour dire la même chose *Comœdus sermocinatur*, *Tragœdus vociferatur*. Le Comedien recite ; mais celui qui joüe la Tragedie crie à pleine teste. Lucien qui nous a conservé une description curieuse des personnages des Tragedies & des Comedies dans la conversation qu'il fait avoir à Solon avec Anacharsis, y fait dire à ce Philosophe Tartare que les Acteurs de Comedie ne déclamoient pas avec autant d'emphase que les Acteurs

De spectaculis.

Florid. lib. 3.

In Gymna.

qui recitoient des Tragedies.

Aussi voyons nous que Quintilien se fâche, qu'il invective presque contre les Professeurs en éloquence de son tems qui faisoient chanter ou déclamer leurs écoliers comme on déclamoit sur le théatre. Il s'emporte contre les Orateurs qui plaidoient au bareau de la même maniere. Il dit qu'il n'y a point de désagrément dans la prononciation qui le choque autant que d'entendre dans les écoles & dans les Tribunaux *la modulation* théatrale. C'est le vice à la mode ajoûte Quintilien, j'en conviens, mais il n'en est pas moins vrai que ce vice dégrade l'Orateur sans le rendre plus persuasif *Sed quod cumque ex his vitium magis tulerim quam quo nunc maxime laboratur in causis omnibus scholis que cantandi, quod inutilius sit an fœdius ignoro? Quid enim minus Oratori convenit quam modulatio scenica.* Il falloit que cette déclamation en usage sur Scéne, il falloit que cette *modulation théatrale* approchât du chant musical, du moins autant que notre déclamation tragique la plus empoulée, puisque que Quintilien l'interdit aux Orateurs; car on voit par la suite du passage qui vient d'être cité que cet Auteur est très éloigné d'interdire aux Orateurs une déclamation soûtenuë des

Instit. lib. 11. cap. pr.

inflexions variées, & comme il le dit lui même une eſpece de chant ? *Quid ergo num Cicero dicit eſſe aliquem in oratione cantum obſcuriorem. Oſtendam non multo poſt ubi & quatenus recipiendus ſit hic flexus & cantus.*

Ce n'eſt point par quelqu'averſion capricieuſe contre les Comediens que Quintilien défend aux Orateurs d'imiter la déclamation théatrale. Quintilien n'avoit point plus d'averſion pour eux que Ciceron. Il nous dit que Démoſthéne avoit l'obligation au Comedien Andronicus de déclamer auſſi bien qu'il le faiſoit. Il permet non-ſeulement au jeune homme qui veut faire du progrès dans l'éloquence d'apprendre cette eſpece de la danſe des anciens qu'ils appelloient l'art du geſte ; mais il conſent encore qu'il prenne durant quelque temps des leçons d'un Comedien, & qu'il étudie ſous ce Mître les principes de l'art de la prononciation. *Dandum aliquid Comœdo quoque, dum eatenus quatenus pronuntiandi ſcientiam futurus Orator deſiderat.* Dans un autre endroit Quintilien dit que ſon éleve doit ſe faire enſeigner pluſieurs choſes par un Comedien. *Debet etiam docere Comœdus quomodo narrandum &c.*

Lib. 11 *cap.* 3.

Lib. pr. cap. 3.

Inſtit. lib. pr. cap. 10.

Ibid. cap. 13.

J'alleguerai encore une autre preuve pour montrer que la déclamation théa-

trale, & pour traduire mot à mot Quintilien, que la *modulation Scenique* des anciens approchoit beaucoup de notre déclamation tragique ; c'est que Quintilien & les autres Ecrivains de l'antiquité, se servent presque toûjours du terme de chanter pour dire reciter des Tragedies, & qu'ils en appellent la déclamation *de la musique.* Ciceron après avoir rapporté des vers que Polidore recitoit dans une Tragedie qui portoit le nom de ce fils infortuné du Roi Priam, ajoûte. *Hæc cum pressis & flebilibus modis quæ totis theatris mæstitiam ingerunt concinuntur.* Non-seulement Ciceron se sert ici d'un mot qui signifie *chanter ensemble* ; mais il se sert encore du mot *modi* pour dire la déclamation. Or nous verrons plus bas que l'usage avoit établi à Rome, qu'on s'y servoit communément du mot de *modi* pour dire ce que nous appellons *la note.*

Tuscul. Quæst. lib. prim.

Thrasea Pætus cet illustre Senateur Romain que Neron fit mourir, lors qu'après avoir fait perir tant d'hommes vertueux, il voulut extirper la vertu même, avoit joüé dans des Tragedies sur le théatre de la ville de Padouë d'où il étoit. Tacite dit en parlant de cet incident de la vie de Thrasea. *Quia idem Thrasea Patavii unde ortus erat Ludis Ces-*

Ann. lib. 3 15.

ticis ab Antenore inſtitutis habitu Tragico cecinerat.

Suetone employe encore la même expreſſion pour dire que Neron avoit joué dans pluſieurs Tragedies. *Tragædias quoque cantavit perſonatus.* Ceux qui voudront bien lire en entier le paſſage que je cite ne ſeront pas tentez de lui donner l'interpretation que j'ai luë quelque part: c'eſt que Neron avoit chanté dans les Chœurs des Tragedies, ou tout au plus qu'il y avoit recité en chantant quelques morceaux détachez & mis en muſique tels que pouvoient être la réponſe d'un oracle ou bien une priere addreſſée aux Dieux. Suetone dit que Neron avoit joüé les premiers rôlles dans la Tragedie de Canacée & dans celles d'Oreſte, d'Oedipe & d'Hercule furieux. Cet Auteur raconte même un incident arrivé dans la repreſentation d'Hercule qui dût divertir l'aſſemblée autant qu'aucune Scéne de Comedie. Un ſoldat des gardes qui ſervoit depuis peu & qui étoit en faction ſur le théatre, ſe mit en devoir de deffendre ſon Empereur contre les Acteurs qui le vouloient enchaîner dans l'endroit de la piéce où l'on mettoit les fers aux mains d'Hercule. *Inter cætera cantavit Canacem parturientem, Oreſtem Matricidam, Oedipodem excæca-*

tum, Herculem insanum. Inqua Fabula fama est tirunculum militem, ad custodiam aditus positum cum eum ornari catenis ac vinciri, sicut argumentum postulabat, videret, accurisse ferendæ opis gratia.

Lucien dit dans celui de ses écrits qu'on intitule en François *de la danse*, qu'un Acteur tragique se démêne sur le théatre, qu'il s'y tourne & retourne comme un furieux; enfin qu'il y chante des complaintes qui seroient à peine supportables dans la bouche d'une femme. Mais peut-on souffrir, ajoûte-t'il, qu'Hercule couvert de sa peau de lion, & sa massue à la main vienne *fredonner* sur un théatre des vers qui contiennent le recit de ses travaux.

Afin que le terme de chanter n'embarasse plus personne, je crois à propos de dire ici quelque chose touchant la musique des anciens, & de faire souvenir le lecteur qu'elle étoit un art bien plus étendu, & qu'elle embrassoit un objet bien plus vaste que la musique moderne. La musique dit Aristi dés Quintilianus, est un art qui prescrit des regles pour tous les sons & pour tous les mouvemens du corps. Ainsi la musique des anciens comprenoit non-seulement des professions qui n'existent plus aujourd'hui; mais elle renfermoit encore

De Musi. li. pr.

encore plusieurs professions qui ne sont plus maintenant une partie de l'art de la musique.

La musique des anciens prescrivoit des regles pour la simple prononciation ainsi que pour le chant ; elle donnoit des préceptes sur la démarche, sur le maintien, sur le geste, en mot sur tous les mouvemens du corps dont il avoit été possible de réduire la théorie en science & la pratique en methode. Elle faisoit des leçons comme le dit Saint Augustin sur *quid quid numerositatis quæ temporum atque intervallorum dimensionibus movetur.* Il dit encore dans le même endroit *musica est scientia bene movendi.*

De Musi. lib. pri.

La musique, c'est Quintilien qui parle, donne des enseignemens aussi bien pour gouverner les mouvemens du corps que pour regler toutes les inflexions dont la voix est susceptible. Les uns comme les autres veulent être dirigez suivant des maximes certaines & judicieuses. *Numeros musice duplices habet, in vocibus & in corpore, utriusque enim rei aptus quidam modus desideratur*, & il ajoûte quelques lignes après. *Corporis quoque decens & aptus motus qui dicitur Eurithmia est necessarius nec aliunde peti potest.*

Lib. pr. cap. 12.

Aussi voyons-nous dans les Ecrivains

de l'antiquité que plusieurs professions ausquelles l'étude de la musique n'est plus necessaire aujourd'hui ne pouvoient pas s'en passer de leur temps. C'est ce qui fait dire à Quintilien que non-seulement il faut sçavoir la musique pour être Orateur, mais qu'on ne sçauroit même être bon Grammairien sans l'avoir apprise. *Nec citra Musicen Grammatica potest esse perfecta cum ei de Metris Rithmis que dicendum sit.* Cet Ecrivain judicieux remarque encore dans un autre endroit que la profession d'enseigner la musique & celle d'enseigner la Grammaire étoient autrefois réunies & qu'elles s'exerçoient par le même Maître.

Lib. pr. cap. 3.

Ib. cap 6

Ainsi la science de la musique avoit dans ces temps-là plusieurs arts qui lui étoient subordonnez. Cette science sur laquelle tant de grands hommes ont écrit des ouvrages, dont une partie est même venue jusques à nous s'appelloit la musique harmonique. Elle enseignoit les regles des accords & les principes de l'harmonie. C'estoit elle par conséquent qui montroit ce que nous appellons la composition. Aussi voyons nous qu'elle se divisoit en trois genres par rapport à la difference des intervalles qui s'observoient dans la progression de la composition; car c'estoit cette difference

tintioné proponé qu'ellé, ché da noi ciecamenté é senza discretioné alcuna sono ricevuté é sparsé per tuti i Téatri é tradotté col fregio de i novi pensieri falsi ed espressioni piu Romaneschè ed altré piu bellé pompé le quali staccano per sempré la menté é la favella de gli uomini, d'allé regolé d'ella natura é d'ella ragioné. Si comme cet Auteur le pretend, ses compatriottes ajoûtent de faux brillans & des expressions romanesques à nos pieces, le reproche ne nous regardepoint.

Les jeunes gens à qui l'on a donné de l'éducation connoissent autant Despreaux qu'Horace, & ils ont retenu autant de vers du Poete François que du Poëte Latin à la Haye, à Stolckhome, à Coppenhague, en Pologne, en Allemagne & même en Angleterre. On ne doit point se défier de l'aprobation des Anglois. Ils louënt cependant Racine. Ils admirent Corneille, Despreaux & Moliere. Ils leur ont fait le même traitement qu'à Virgile & qu'à Ciceron. Ils les ont traduits en Anglois. Dès qu'une piece Dramatique réussit en France, elle est comme certaine de parvenir à cet honneur. Je ne crois point même que les Anglois aient 3. traductions differentes des Eglogues de Virgile, & cependant ils ont 3. tra-

ou conduits par une routine ſoutenuë de quelques reflexions. C'eſtoit proprement la muſique des Comediens qui s'appellent *hypocritēs* en langue Greque. La muſique poëtique priſe dans toute ſon étenduë, comme Porphyre déclare en termes formels qu'il la prend dans ſa diviſion, enſeignoit deux choſes. La premiere étoit la meſure des vers, & la ſeconde la compoſition de la mélopée ou de la recitation des vers, ſoit que cette recitation fut un chant proprement dit, ſoit qu'elle ne fut qu'une déclamation. Porphyre ajoûte que tous ceux qui profeſſent les arts dont on vient de faire l'énumeration, s'honorent du nom de Muſicien.

Ariſtides Quintilianus, Auteur Grec qui a écrit de la muſique, & qui ſuivant Monſieur Meibomius, lequel lui a donné place dans ſon recueil, peut avoir été contemporain de Plutarque compte ſix arts muſicaux. Ils ſont ſuivant lui, l'art rithmique, l'art métrique, l'art organique, l'art hypocritique, l'art poëtique & l'art de faire la mélopée. Ariſtides compte un art muſical plus que Porphyre qui n'a écrit qu'après lui, parce que Ariſtides fait deux arts de l'art poëtique & de l'art de faire la mélopée. Porphyre juge à propos de comprendre ces deux

Imprimé en 1652.

De Muſi lib. prim.

arts ſous le nom d'art poëtique pris dans toute ſon étendue. Nous verrons tantôt les raiſons pour leſquelles ces deux manieres de compter les arts muſicaux ſont également bonnes.

Malheureuſement pour nous les Auteurs anciens qui ont écrit dogmatiquement de la muſique & dont les ouvrages nous ſont demeurez, regardoient la mécanique des arts ſubordonnez à cette ſcience comme des pratiques faciles & communes dont l'explication n'étoit bonne que pour exercer les talens de quelque Maître à gages. Par exemple Saint Auguſtin qui a compoſé ſur la muſique un ouvrage diviſé en ſix livres, dit qu'il n'eſt pas queſtion d'y traiter de ces choſes qui ne ſont pas ignorées par l'homme de théatre le moins capable. *Non enim tale aliquid hic dicendum eſt quale quilibet Cantores Hiſtrioneſque noverunt.* Nous voyons même par la maniere dont il parle de cet ouvrage dans ſes rétractations que ſon objet principal en l'écrivant avoit été d'y traiter du rithme. *Et de muſica ſex volumina quantum attinet ad eam partem quæ rithmus vocatur.*

Lib. prim.

Lib. prim.

Ainſi ces Auteurs ont écrit plûtôt en Philoſophes qui diſcutent les principes d'un art connu de tous leurs con-

temporains que comme des artiſans qui donnent des leçons d'un art à leurs éleves & qui leur en montrent la pratique. On y trouve donc très peu de choſes ſur la déclamation théatrale quoi qu'elle reçût ſes regles de la muſique. Il n'eſt pas même facile d'entendre ce qu'on y trouve ſur l'art de la recitation dont perſonne ne nous explique bien nettement les détails, car ceux des Auteurs anciens qui pouvoient l'avoir fait & dont je parlerai dans la ſuitte de cet ouvrage ne ſont pas venus juſques à nous. Je ſupplerai donc par des preuves tirées des faits au petit nombre de preuves que je pourrai tirer des Auteurs anciens qui ont écrit dogmatiquement de la muſique, & cela pour autoriſer mon opinion qui eſt que non-ſeulement la déclamation des anciens étoit auſſi chantante que la nôtre; mais encore que cette déclamation ſe compoſoit & qu'elle s'écrivoit en notes, comme on compoſe & comme on écrit en notes les chants de nos Opera.

Mon opinion n'eſt pas entierement nouvelle. Caſtel Vetro, Robortel, Strebée, Ferrari & l'Abbé Gravina ont déja ſoutenu que les Tragedies & les Comedies des anciens ſe chantoient d'un bout à l'autre. Mais il me paroît qu'ils ſe ſont

trompez en ſoûtenant que ce chant fut une muſique comme celle de nos Opera. D'ailleurs ils n'ont point aſſez approfondi la matiere, & ils ont obmis de rapporter pluſieurs paſſages des Auteurs anciens qui me paroiſſent très propres à confirmer nôtre ſentiment comme à l'éclaircir. Afin que le lecteur comprenne mieux la force de ces paſſages, je crois les devoir faire preceder par une courte explication, où j'expoſerai la ſignification préciſe que les anciens donnoient à quelques termes principaux de leur muſique, ainſi que l'uſage plus étendu que la ſignification préciſe de ces termes, lequel ils en faiſoient ſouvent.

Les Grecs reconnoiſſoient comme nous quatre choſes eſſentielles dans la muſique. Les tons, l'harmonie, le mouvement & la meſure pour regler le mouvement. La meſure s'appelloit le métre, & le rithme étoit préciſement ce que nous appellons le mouvement. Platon dit que le rithme eſt l'ame de la meſure. Le métre, dit Ariſtote, n'eſt qu'une partie du rithme. *Rithmis ſpatia libera metris finita ſunt*, dit Quintilien. Mais comme nous diſons quelquefois le mouvement pour dire la meſure & le mouvement, les Grecs diſoient quelquefois le rithme tout court pour dire le métre

Des loix liv. 2.

Poët. ch. 4. lib. 9. cap. 4.

& le rithme. C'est ainsi qu'Aristote dit que la musique fait son imitation avec les tons, l'harmonie & le rithme, comme le Peintre fait son imitation avec les traits & les couleurs. Les Romains qui se servoient souvent des termes Grecs en parlant de musique, en sçavoient l'étimiologie & l'usage autorisé. Or Saint Augustin dit qu'il est de l'usage d'appeller rithme tout ce qui regarde la durée dans lexecution. *Rithmi enim nomen in musica usque adeo patet ut hæc tota pars ejus quæ ad diu, & non diu pertinet rithmus nominata sit.* Les Romains donnoient encore plus d'étenduë à leur mot *modulatio*, qui ne signifie proprement que le rithme. Ils appelloient les tons *voces* ou *soni*, l'harmonie *concentus*, la mesure *numeri* & le mouvement *modi*. Cependant ils donnoient quelquefois le nom de modulation à toute la composition.

De Musi. lib. 2.

Quintilien rapporte qu'Aristoxene qui avoit écrit sur la musique du temps d'Alexandre le Grand, divisoit la musique qui peut s'executer avec la voix en rithme & en chant mesuré. Le rithme ajoûte-t'il, c'est la modulation & le chant mesuré, ce sont les sons & le ton. *Vocis rationes Aristoxenes musicus dividit in Rithmum & Melos Emmetrum, quorum*

Lib. pr. cap. 12

alterum modulatione , canore alterum ac sonis constat. Quand Quintilien veut dire qu'il n'exige pas de son Orateur de sçavoir la musique à fonds , il dit qu'il ne lui demande point de sçavoir assez bien la modulation pour battre la mesure des Cantiques ou des Monologues. *Nam nec ego consumi studentem in his artibus volo , nec moduletur ut musicis modis Cantica excipiat.* Cependant dans le passage de Quintilien sur les Orateurs qui déclamoient comme les Comediens que nous avons déja cité , cet Auteur appelle *modulatio Scenica* la composition entiere de la déclamation. Mais comme dit Saint Augustin , toute la musique pourroit presque se définir une modulation. *Modulatio quo uno pœne verbo tantæ disciplinæ definitio continetur.* Je pourrois citer les passages de plusieurs Auteurs qui ont employé les mots de *modi* & de *modulatio* dans un sens aussi étendu ; mais pour convaincre le lecteur qu'on s'en servoit ordinairement pour dire toute la composition , il suffira de rapporter la définition que Dioméde Grammairien Latin de l'antiquité , fait du terme de modulation. *Modulatio est continuati sermonis in jucundiorem dicendi rationem artificialis flexus , in delectabilem auditus formam conversus.* Je crois que *carmen* si-

Lib. pr. cap. 15.

De Musi. lib primo.

De Art. Gram. lib. 2. cap. 4.

gnifiequelquefois cette modulation complete, comme quand Quintilien dit en parlant des vers des Saliens dont le chant ou la déclamation étoit notée. *Versus quoque saliorum habent carmen.*

Instit lib pr. cap.12.

Donnons presentement les preuves de mon opinion. En premier lieu comme nous l'aprenons de Strabon, tous les vers se chantoient dans le commencement de la poësie. Cet Auteur qui vivoit sous Auguste, nous dit qu'on ne se servoit autrefois indistinctement des termes de chanter & de reciter, que par ce que reciter proprement c'étoit reciter des vers. Or tous les vers, ajoûte t'il, avoient alors une espece de chant. Il est vrai que depuis on avoit cessé de chanter une partie des vers. On les lisoit en leur donnant le ton qu'on vouloit & sans être astreint à autre chose qu'a en suivre le métre. Mais loin que nous trouvions qu'on ait cessé de chanter les piéces dramatiques ; c'est-à dire de suivre une mélopée composée en les déclamant, nous rencontrons au contraire plusieurs preuves qui montrent qu'on les chantoit toûjours. On a déja vû que les anciens se servoient communément du mot chanter pour dire reciter des Tragedies. Nous pouvons encore ajoûter que souvent ils désignoient l'Acteur, même celui des Co-

Geograph. lib. prim.

medies. par le titre de *cantor*. On voit par les piéces de théatre des anciens & par ce que nous diſent pluſieurs de leurs écrivains, que l'Acteur qui avoit parlé le dernier prioit les ſpectateurs de vouloir bien aplaudir à la piéce. Horace appelle *cantor* l'Acteur qui demandoit à l'aſſemblée de donner ce témoignage de ſon approbation. *Donec cantor, vos plaudite dicat*, dit-il en parlant d'une piéce dont l'attrait engage le ſpectateur à demeurer dans ſa place juſques à ce que la toile ſoit tombée. Iſidore de Seville qui vivoit dans le ſixiéme ſiecle, où les théatres de Rome furent fermez, définit ceux qui joüoient les Tragedies & les Comedies des Chantres. *Tragædi ſunt qui antiqua geſta atque facinora ſceleratorum Regum luctuoſo carmine ſpectante populo concinebant. Comœdi ſunt qui privatorum hominum acta dictis aut geſtu canebant.*

Quintil. lib quinto

Origi. lib 18 cap. 45

Quintilien pour montrer qu'il faut qu'un Orateur ſçache la muſique, dit que l'Ortateur doit lire les Poëtes. S'il y a des perſonnes, ajoûte-t'il qui ne s'apperçoivent pas qu'il y a de la muſique dans tous les vers, du moins il n'y a perſonne qui ne la voye dans les vers faits pour être accompagnez, & qu'un Orateur doit lire comme les autres. On ne peut pas douter que ces vers faits

pour être accompagnez n'eussent un chant. *Poëtas certè legendos futuro Oratori concesserint? Num igitur hi sine musica. At si quis tam cæcus animi est ut de aliis dubitet, illos certe qui carmina ad lyram composuerunt.* Or nous verrons tantôt qu'on s'est servi de ces instrumens que les anciens appelloient des Lyres & des Harpes pour accompagner les Tragedies, comme on s'en servoit pour accompagner les Odes.

Lib. pri. cap. 12.

Comme Donat & Euthémus ont vêcu sous le regne du Grand Constantin, il est indifferent lequel des deux soit l'Auteur de l'écrit que nous avons sous leurs noms intitulé *De Tragædia & Comædia Commentatiuncula.* Il nous suffit que cet écrit ait été composé quand les théatres & les representations des anciens subsistoient encore pour mériter notre croyance. Or nous voyons dans cet ouvrage que l'origine de la Comedie avoit été semblable à celle de la Tragedie. L'un & l'autre Poëme ne consistoient d'abord que dans des vers mis en musique qu'un Chœur chantoit avec un accompagnement d'instrumens à vent. Mais bientôt on introduisit dans ces Poëmes un personnage qui chantoit une partie de ce que le Chœur auroit dû dire & qui recitoit alternativement avec lui. Cela, dit

notre Auteur enrichit la musique & y jetta beaucoup de varieté. *Comædia vetus ut ipsa quoque olim Tragædia simplex carmen fuit quod Chorus cum Tibicine concinebat, sed primo una persona substituta est cantoribus quæ respondens alternis Choro, locupletavit, variavitque musicam.* Le recit que faisoit l'Acteur étoit donc un chant composé puisqu'il varioit la musique.

La Poëtique d'Aristote est un livre dogmatique écrit sur la Poësie, & par consequent son autorité ne peut être contesté dans la matiere que nous traitons ici. Aristote y définit d'abord la Tragedie : l'imitation d'une action laquelle se compose dans un langage préparé pour plaire. Quelques lignes aprés il définit ce langage preparé pour plaire, un langage qui a un métre, un rithme & de l'harmonie. Notre Auteur partage en suite l'ouvrage du Poëte qui compose une Tragedie en six travaux. Il se charge, dit-il, de traiter une action. Secondement de donner à ses personnages des caracteres marquez. Troisiémement d'imaginer des sentimens & d'inventer des figures propres à soûtenir la Poësie du stile & à empêcher que le discours ne languisse. La quatriéme tâche du Poëte est de réduire ses périodes en vers d'une certaine mesure. La cinquiéme est de

Chap. 6.

composer la mélopée ou la modulation de la piéce. Enfin, dit Aristote, le Poëte doit ordonner l'appareil de la Scéne, c'est-à-dire les masques, les habits & les décorations. Des cinq premieres choses qu'un Poëte Tragique s'est chargé de faire, continue notre Auteur, * la mélopée est celle qui produit le plus grand effet. Il faudroit n'avoir jamais vû representer de Tragedie pour douter de la proposition d'Aristote. L'appareil de la Scéne ajoûte-t'il, en parlant de la sixiéme tâche dont un Poëte Tragique s'est chargé, contribue aussi beaucoup au succès d'une piéce, mais il ne regarde point le Poëte en tant que Poëte. Donc la composition de la mélopée le regardoit comme tel.

* Voyez cy-dessus pag. 412.

Aristote appelle musique dans le vingt-sixiéme chapitre de sa Poëtique ce qu'il avoit appellé mélopée dans le sixiéme. En établissant ses differences qui carracterisent le poëme dramatique & le poëme épique, il dit que la Tragedie s'aide de bien des secours dont le poëme épique est dénué. La musique & l'appareil de la scéne, ajoûte t'il, prêtent bien des attraits à la Tragedie. On lit une chose dans ce chapitre qui me paroît meriter une grande attention. Quelque critique avoit voulu mettre sur le compte de la

Tragedie les fautes où les Comediens tomboient quelquefois en la recitant. Aristote répond qu'il ne s'en faut pas prendre au poëme des affectations vitieuses du Comedien, mais à lui même. Ceux qui recitent les poëmes épiques ajoûte Aristote, ne fredonnent-ils pas aussi sur la note avec trop d'affectation ?

Aristote se sert ici du mot de *semeia* que je rends par celui de la note. Il est vrai qu'originairement le mot *semeia* signifie des signes en general; mais les auteurs Grecs qui ont écrit sur la musique employent ce mot pour dire les caracteres avec lesquels ils l'écrivoient. Le mot de note a la même signification en François, & nous en faisons encore le même usage.

Aristote, en disant dans un autre endroit que la mélopée doit regner dans toute la piéce ainsi que les mœurs, *Chap. 6.* montre qu'il la regardoit comme une beauté aussi necessaire à toutes les Scénes de la Tragedie que l'appareil du théatre. Il pensoit que si la Tragedie peut exister comme poëme sans être mise en musique, on ne pouvoit pas du moins la representer qu'elle n'eût été mise en chant. Des critiques ont dit neanmoins qu'Aristote ne jugeoit la musique necessaire que dans les Chœurs des Tra-

gedies. Ils ne ſe ſont écartez du ſens naturel des paroles de cet Auteur que par ce qu'ils n'ont pas fait reflexion que ce chant continuel qui leur déplaiſoit n'étoit qu'une déclamation harmonieuſe. Mais j'ennuïerai moins le lecteur en refutant leur interpretation par un autre paſſage d'Ariſtote que ſi je la refutois par un raiſonnement.

Prob. 19. *N.* 49

Cet Auteur ſe demande à lui même pourquoi les Chœurs des Tragedies ne chantent pas ſur le ton Ipodorien ni ſur le ton Ipophygrien, au lieu qu'on ſe ſert ſouvent de ces deux modes dans les rôlles des perſonnages principalement à la fin des Scénes, & lors que les perſonnages qu'on fait chanter doivent être leplus animez. Il répond que ces tons ſont propres à l'expreſſion des paſſions emportées des hommes d'un grand courage, ou des héros qui font ordinairement les premiers rôlles dans les Tragedies. Mais ajoûte Ariſtote les Acteurs qui compoſent les Chœurs ſont ſupoſez eſtre des hommes d'une condition ordinaire dont les paſſions ne doivent point avoir ſur la Scéne le même caractere que celles des Héros. En ſecond lieu, continue notre Auteur, comme les Acteurs des Chœurs ne prennent point aux évenemens le même intereſt qu'y prennent

les principaux perſonnages , il s'enſuit que le chant des Chœurs doit être & moins animé & plus mélodieux que celui des perſonnages principaux. Voilà pourquoi les Chœurs ne chantent point ſur le mode Ipodorien, ni ſur le mode Ipophrygien.

Le lecteur peut voir dans le Dictionnaire de muſique de Monſieur Broſſard l'explication la plus ſenſée que je me ſouvienne d'avoir lû des modes de la muſique des anciens. Mais que cette explication ſoit ſatisfaiſante ou non, cela ne fait rien à la queſtion dont il s'agit qui eſt de ſçavoir ſi les recits des perſonnages des Tragedies des anciens, ſi toutes les Scénes d'une piéce étoient en muſique ou non. Or le paſſage que je viens de citer prouve toûjours que ce que diſoient les perſonnages de ces pieces étoit mis en chant, même quand l'explication que donne Ariſtote à la queſtion qu'il s'étoit propoſée ſouffriroit de la difficulté. Il eſt vrai qu'il n'eſt pas bien certain que cet Auteur ait redigé lui même ſes problêmes par écrit ; mais il doit ſuffire que cet ouvrage ait été compilé par ſes diſciples,& qu'il ſoit un reſte de l'antiquité,ce que perſonne neconteſte.Le faitque j'en tire & qui ſeul prouve mon opinion ne pouvoit pas être un fait douteux,ni ſur

lequel on pût ou se tromper ou vouloir tromper les autres, quand les théatres étoient encore ouverts. On peut dire de ce passage & de tous ceux que je vais citer qu'ils sont aussi décisifs lorsqu'ils se trouvent dans un Auteur ancien, que le seroit un passage de Tacite sur un évenement arrivé à Rome sous Vitellius. Plutarque dit encore dans son traité sur la musique quelque chose d'approchant de ce que dit Aristote dans ses problêmes.

Comme les tons sur lesquels on déclame sont differens ainsi que les tons sur lesquels on chante, la déclamation composée devoit être de differens modes. Il y avoit des tons qui convenoient mieux à l'expression de certaines passions que d'autres tons, comme il y a des modes en musique plus propres à un certain chant que d'autres.

Tâchons presentement d'exposer ce que les anciens entendoient par mélopée ou par mélodie, car suivant Aristides Quintilianus la difference n'étoit que dans le nom. La même composition qui s'appelloit mélopée sur le papier, s'appelloit mélodie quand on l'executoit. La mélopée étoit la mélodie écrite, & la mélodie étoit la mélopée chantée. La mélopée ou la mélodie en prenant ce

mot ſuivant en étimologie étoit un terme génerique qui convenoit a toutes ſortes de chants & de déclamations compoſées.

Suivant Mattianus Cappella, le mot de *melos* ſignifie le paſſage d'un ſon aigu à un ſon plus grave, ou d'un ſon grave a un ſon aigu. *Melos eſt actus acutioris vel gravioris ſoni.* Ainſi la déclamation qui conſiſte dans une ſuite de ſons differens menagez avec art, a ſon *melos* comme le chant muſical. Elle peut s'appeller mélopée ſur le papier & mélodie dans l'execution. La déclamation aura eſté une des eſpeces de prononciation dont les tons eſtoient arreſtez, & que les anciens comprenoient toutes ſous le nom de chant.

De Nup. Philo.

Bryenne dit dans ſon traité ſur la muſique harmonique qu'il y a deux genres de chants ou de *melos*. L'un, dit-il, n'eſt qu'une ſimple prononciation & il ſe compoſe avec les accens des mots. Rien n'eſt plus naturel, ajoute-t'il, que de hauſſer & de baiſſer la voix en diſcourant. On peut bien juger que ce chant là eſtoit du reſſort de la muſique poëtique. L'autre genre de chant, continue Bryenne, qui eſt le chant muſical, ou le chant dont traite la muſique harmonique, eſt compoſée de tons qui

Lib. 3. cap. 10. de Melopaa.

gardent de certains intervalles dans leur progreſſion. Ce Bryenne eſt un ancien Auteur Grec que Monſieur Wallis fit imprimer il y a vingt ans, avec une traduction Latine de ſa façon. Voici comment ce ſçavant Anglois a traduit le paſſage que je viens de citer. *Eſt autem melos id eſt cantus, aliud ſermocinale, aliud muſicum. Sermocinale enim eſt illud quod componitur ex vocum proſodiis, naturale enim eſt vocem inter loquendum intendere & remittere. Muſicum autem melos de quo agit harmonica eſt diaſtematicum illud ex phtongis & diaſtematis compoſitum.* Porphyre dit à peu près la même choſe.

Oper. Mat. Tom. 3.

In hyp. pag. pr.

Ariſtides Quintilianus partage la mélopée en genres qu'il diviſe en pluſieurs eſpeces, & même il ſubdiviſe encore ces eſpeces. On trouve au nombre de ces eſpeces une mélopée tragique & une mélopée comique. Capella donne auſſi le nom de mélopée tragique à l'une des eſpeces de la mélopée. *Et Hypothoïdes quæ appellatur Tragica quæ per graviores ſonos conſtat.* Peut-être trouveroit-t'on dans l'explication de ce que diſent ces Auteurs l'art de la mélopée; mais je ne ſuis point capable de la faire, & je l'attends du ſçavant Académicien qui a fait

De Muſi. lib. pr. pag. 30.

in N. Ph.

plusieurs recherches sur la musique des anciens. Je vais tâcher de prouver encore par des faits autentiques que toute la mélopée n'étoit pas chant, mais que ce mot signifie souvent une déclamation mesurée. Il faut expliquer auparavant un passage d'Aristote qui jette une grande lumiere sur notre sujet & qui a donné de l'embarras aux critiques.

Aristote en repetant ce qu'il venoit d'avancer, que le langage de la Tragedie estoit préparé pour plaire en differentes manieres, ajoûte : *Par langage préparé pour plaire, j'entends un langage qui a un rithme un métre & de l'harmonie. J'ai dit que ces beautez naissoient séparément, parce que les uns viennent du métre ou des vers, & les autres de cette suite de sons differens menagée avec art & qu'on appelle mélos.* Quelques lignes plus bas Aristote appelle mélopée ce qu'il vient d'appeller *melos*. *Chap. 6.*

Examinons d'où procedoient ces beautez de la déclamation, & nous trouverons qu'il est aisé d'entendre ce passage. Commençons par le métre & par le rithme de la déclamation ou de ce discours préparé pour plaire. On sçait bien que les anciens n'avoient point de pieces dra-

matiques en prose. Elles estoient toutes écrites en vers. Or Aristote ne veut dire ici autre chose si ce n'est que la mesure du vers servoit de mesure dans la déclamation.

Comme nous l'avons déja dit, les syllabes avoient une quantité reglée dans la langue Grecque & dans la langue Latine, & cette quantité estoit même reciproque ; c'est-à-dire que deux bréves ne devoient pas durer dans la prononciation plus long-temps que la longue. Une syllabe longue devoit durer aussi long-temps que deux bréves. *Longam esse duorum temporum, brevem unius etiam pueri sciunt.* La proportion entre les syllabes longues & bréves estoit aussi constante que la proportion qui est aujourd'hui entre les notes d'une valeur differente. Comme deux notes noires durent autant qu'une blanche, deux syllabes bréves duroient aussi long-temps qu'une longue. Boéce en parlant d'un compositeur de musique qui met des vers en chant, dit que les vers ont déja leur métre & leur rithme en vertu de leur figure ou de leur construction. *Ut si quando melos aliquod musicus voluisset ascribere supra versum rithmica metri compositione distentum.* Boéce n'est pas un témoin équivoque. Il vivoit sous Theodoric qui

Quint. lib. 4. cap. 4.

De Musi. lib 4. cap. 3

En 324.

lui fit couper la teste. Ainsi les Musiciens étoient astreints à se conformer indispensablement à ces temps dont la durée étoit reciproque lors qu'ils mettoient des vers en chant, & Vossius le fils qui avoit beaucoup étudié cette matiere décide positivement que les notes dont les anciens se servoient & dont nous parlerons tantôt, tiroient toute leur valeur dans la musique vocale de la quantité des syllabes sur lesquelles ces notes estoient posées. Voilà pourquoi il s'élevoit de si grandes huées dans les théatres au rapport de Ciceron, lors qu'un Acteur manquoit à la mesure en faisant le vers ou plus long ou plus court qu'il ne devoit être. On trouvera dans la suite les passages que je me contente de citer ici. Ceux qui voudront lire avec attention le quatriéme chapitre du neuviéme livre de Quintilien y trouveront comment on battoit la mesure de la mélopée, que chaque temps de cette mesure estoit composé d'une syllabe bréve, & ils y verront encore que celui qui battoit la mesure estoit le maistre d'en presser le mouvement ou de le rallentir.

De Poëm. Cantu.

De Orat. lib. 2. In Parad.

Nous avons exposé cy-dessus en parlant des regles de la Poësie Françoise qu'elles ne prescrivoient rien sur la quantité des syllabes qui entrent dans

nos vers. Quoique nous ayons des ſyllabes veritablement bréves & d'autres veritablement longues, ces regles ne ſtatuent rien ſur la maniere de les réduire en pieds certains , & de combiner ces pieds pour en faire des figures differentes ou ſemblables. D'ailleurs la durée reciproque des ſyllabes longues & bréves n'eſt point établie dans notre langue comme dans la langue Grecque & dans la langue Latine. Ainſi nos vers ne portent point une meſure certaine avec eux, aulieu que les vers Latins la portoient non-ſeulement dans la déclamation, mais encore dans le chant proprement dit. J'ajouterai encore une reflexion.

Nos vers de même figure n'ont pas une durée égale dans la prononciation comme l'avoient ceux des Latins, quoiqu'ils fuſſent composez d'un nombre de ſyllabes inegal, parce que le nombre arithmétique des ſyllabes eſtoit compenſé par la quantité de ces ſyllabes. Quoique la progreſſion des vers Latins de même figure fut diverſifiée, elle s'achevoit en des temps égaux. En ſecond lieu ce qui ne ſe trouve pas dans nos vers de figure differente, je veux dire une proportion reglée & certaine entre la durée des vers inegaux ſe trouvoit dans les vers Latins. Le dernier vers d'une ſtrophe de vers

ſaphiques

saphique avoit une durée certaine par proportion au premier vers de la strophe dès qu'on les recitoit sur le même mouvement. Ces vers portoient donc avec eux une mesure propre à regler le mouvement. Voilà pourquoi Aristote dit que les métres sont les portions du rithme, c'est-à-dire que la figure du vers tient lieu de mesure pour regler le nouvement de la recitation. On sçait bien que les anciens employoient dans leurs piéces dramatiques des vers de differentes figures. Ainsi celui qui battoit la mesure sur leurs théatres, comme nous le dirons tantôt, marquoit les temps de la déclamation suivant la figure des vers qu'on recitoit comme il pressoit ou rallentissoit le mouvement de la mesure suivant le sens exprimé dans ces mêmes vers. Aristote a donc raison de dire que la mesure & le mouvement de ce langage préparé pour plaire dont il parle, procedoit de la diction ou des vers.

Poet ch. 4.

Cic. in Orato.

Aussi, comme nous l'avons vû, les anciens mettoient-ils la Poësie au nombre des arts musicaux. Quintilien dit même qu'on ne sçauroit être bon Grammairien sans la musique. Aussi la plûpart des Auteurs qui ont écrit sur la musique des anciens traitent-ils fort au long de la quantité des syllabes, des pieds &

Lib. pr. cap. 3.

des figures des vers. Ils parlent fort au long de l'usage qu'on en peut faire pour donner plus d'agrément & plus d'expression au discours. Que ceux qui seront curieux de connoistre combien les anciens avoient aprofondi cette matiere lisent ce que Saint Augustin en a écrit dans son ouvrage sur la musique. D'un autre côté Aristote dit que l'harmonie de ce langage préparé pour plaire vient de la mélodie, parce que la mélodie faisoit une harmonie en se rencontrant avec la basse continue. Nous verrons tantost que les Acteurs des anciens estoient soûtenus en déclamant par un accompagnement continuel. Or l'harmonie naist de la rencontre de differents sons. Ainsi Aristote a raison de dire que les agrémens de la déclamation, que les parties de son tout naissoient séparement.

D'autres Auteurs disent encore la même chose qu'Aristote. Aristides Quintilianus dans l'énumeration qu'il fait des arts musicaux laquelle nous avons raportée, distingue l'art de composer la mélopée d'avec l'art de construire les vers ou l'art poëtique proprement dit. Aristides a égard en faisant sa division des arts musicaux aux Poëtes Latins, qui comme je le ferai voir, ne composoient pas eux mêmes la déclamation de leurs

piéces. Il dit encore dans un autre endroit, *la simple diction a sa mesure, comme on le peut voir par les poëmes que les Comediens representent sur la scéne.* On ne sçauroit dire plus distinctement que la mesure du vers estoit la mesure qui regloit le mouvement de la déclamation.

De Musi. lib. pri.

Ovide qui estoit un Poëte Latin dit dans une même phrase en parlant d'une piece dramatique de sa composition, *notre déclamation* & *mes vers*. Ovide dit *nostra carmina*, parce qu'il n'y avoit que le métre & le rithme de la déclamation qui fussent de lui. Il n'en avoit pas fait le chant ou la mélopée. Mais parce que les pensées, l'expression, en un mot toute la diction estoit de lui. Ovide dit *meos versus*.

Carmina cum pleno saltari nostra Thèatro
Versibus & plaudi scribis amice meis.

Trist. lib. 2 l. 7.

Mais Porphire en faisant son énumeration des arts musicaux, par rapport aux Poëtes Grecs qui composoient eux-mêmes la déclamation de leurs piéces, comme nous le verrons tantost, ne fait qu'un art musical de l'art poëtique proprement dit & de l'art de composer la mélopée, lequel il nomme art poëtique parfait. Il est vrai que pour marquer

que tout le monde ne confondoit pas ces deux arts en un comme lui, il ajoute, ainsi que nous l'avons déja remarqué, qu'il entend parler de l'art poëtique consideré dans toute son excellence.

Il est donc vrai que comme il y avoit des mélopées qui étoient un veritable chant, il y en avoit aussi qui n'étoient qu'une déclamation mesurée. Telles estoient les mélopées des piéces dramatiques Achevons d'établir ce sentiment par des preuves de fait. En une matiere aussi difficile, les raisons les plus convaincantes, ce sont des faits averez.

Nous trouvons plusieurs passages dans les Auteurs anciens qui font foi que leurs Acteurs ne chantoient pas à prendre le mot de chant dans le sens propre que nous lui donnons aujourd'hui, comme je le fais lorsque je l'employe negativement. Citons en quelque uns.

De Ora. lib. 3.

Ciceron après avoir dit dans un passage rapporté plus bas, que Lælia sa belle mere prononçoit uniment & qu'elle n'avoit aucun accent trop marqué, ajoute que lorsqu'il l'entend parler il lui semble entendre les piéces de Plaute & de Nœvius. Lælia ne chantoit point en parlant dans son domestique. Donc

ceux qui recitoient les pieces de Plaute & de Nævius ne chantoient pas. Ce même Auteur dit dans un autre ouvrage que les Poëtes Comiques ne faisoient presque pas sentir le nombre & le rithme de leurs vers, afin qu'ils ressemblassent d'avantage aux discours des conversations ordinaires. *At comicorum senarii propter similitudinem sermonis, sic sunt abjecti, ut non numquam vix in his numerus & versus intelligi possint.* Cette attention à imiter le discours ordinaire auroit esté perduë si l'on eut chanté ces vers.

In Orat.

Nous avons vû que Quintilien se plaignoit que les Orateurs de son tems plaidassent au Bareau comme on recitoit sur le Théatre. Croit on que ces Orateurs chantassent comme on chante dans nos Opera? Dans un autre endroit Quintilien deffend à son Eleve de prononcer les vers qu'il doit lire en particulier pour étudier la prononciation, avec la même emphase qu'on recitoit les Cantiques sur le Théatre. Nous verrons bien-tost que ces Cantiques étoient les scenes de la piece, dont la déclamation étoit la plus chantante. Or il auroit esté inutile à Quintilien de dire, *Sit autem lectio virilis non tamen in Canticum dissoluta*, & de deffendre à son

Lib. 1. cap. 0.

Eleve d'imiter le chant des Cantiques dans les circonſtances où il le lui deffend, ſi ce chant eut eſté un chant veritable, ſuivant noſtre maniere de parler.

Ce même Auteur dit encore dans un paſſage que j'ai déja cité, que ceux qui jouoient les Comedies ne s'éloignoient point de la nature dans leur prononciation, du moins aſſez pour la faire méconoître dans leur langage, mais qu'ils relevoient par les agrémens comiques la maniere de prononcer uſitée dans les entretiens ordinaires. *Actores Comici nec ita prorſus ut nos loquimur pronuntiant, quod eſſet ſine arte, nec procul tamen a natura recedunt quo vitio periret imitatio; Sed morem communis hujus ſermonis decore comico exornant.* Que le lecteur juge ſi c'eſt l'a chanter.

Lib. II. cap. pr.

Voicy enfin une preuve qui peut diſpenſer d'en chercher d'autres. Martianus Capella dit que le ſon de la voix ſe peut diviſer en deux genres de ſons, par raport à la maniere dont le ſon ſort de la bouche. Ces deux genres ſont le ſon continu & le ſon ſeparé. Le ſon continu, ajoûte Capella, ſe trouve dans la prononciation des converſations ordinaires. Le ſon ſeparé ſe

trouve dans la prononciation d'un homme qui execute une modulation. Il y a, continuë nostre Auteur, entre ces deux genres de sons un genre moyen, & qui tient du son continu aussi-bien que du son separé. Ce son moyen n'est pas aussi souvent interrompu que le chant, mais son écoulement n'est pas aussi continu que celui de la prononciation ordinaire. Suivant Capella l'on rendoit ce son moyen quand on prononcoit ce que les Anciens apelloient *carmina*. Nous venons de voir qu'Ovide se servoit de ce mot pour dire la déclamation. On le trouvera encore plusieurs fois employé dans ce même sens par les Auteurs anciens que je citerai. *Omnis vox in duo genera dividitur continuum atque divisum. Continuum est velut juge Colloquium, divisum quod in modulationibus servamus. Est & medium quod ex utroque permixtum ac neque alterius continuum modum servat nec alterius frequenti divisione præciditur, quo pronuntiandi modo carmina recitantur.* On ne sçauroit mieux décrire nostre declamation serieuse, qui tient un milieu entre le chant musical & la prononciation des conversations familieres. Les sons sont plus distincts dans la déclamation que dans la prononciation

Pag. 182.

V. No: Meib. pag. 351.

ordinaire, mais ils n'y ſont point auſſi diviſez que dans le chant où l'on frappe, pour ainſi dire, chaque ſon ſeparement. La difference qui eſt entre le chant & la prononciation ſimple, ne ſe definit pas auſſi-bien qu'on la ſent. Je ne crois point qu'on faſſe une difficulté ſur le mot de modulation, que Capella employe icy dans un ſens plus borné que celui qu'il a quelquefois. L'objet de ſa remarque fait aſſez voir en quel ſens il le prend dans l'endroit que nous citons. Ariſtides Quintilianus & Boëce diſent la même choſe que Capella ſur ce ſon moyen.

Mais, dira t'on, quand les chœurs des Anciens chantoient, c'étoit une veritable muſique. Quand les Acteurs chantoient, ils chantoient comme les chœurs ? Ne voyez vous-pas, dit Seneque, combien il entre de ſons differens dans un chœur. Il y entre des Deſſus, des Baſſes & des Concordantes. Les inſtrumens à vent s'y mélent avec les voix des hommes & des femmes. Cependant il ne reſulte qu'un ſeul concert de tout ce mélange. C'eſt ſans diſtinguer ces ſons qu'on les entend tous. *Non vides quam multorum vocibus chorus conſtet, unus tamen ex omnibus ſonus redditur. Aliqua illic acuta, aliqua gravis, aliqua media.*

Epiſt. 84.

Accedunt viris fœminæ, interponuntur Tibiæ, singulorum illic latent voces, omnium apparent. A quelques termes près ce passage se trouve encore dans Macrobe. Il y ajoûte même cette reflexion, *Fit concentus ex dissonis.*

Sat. lib. pr. in Pro.

Je réponds en premier lieu, qu'il n'est pas bien certain en vertu de ce passage que les chœurs chantassent une musique à nostre maniere. Il est vrai qu'il paroistra d'abord impossible que plusieurs personnes puissent declamer en chœur, même en suposant que leur declamation fut concertée. Mais parce que la chose semble impossible sur la premiere *aprehension*, il ne s'ensuit pas qu'elle soit telle réellement. Il seroit même temeraire d'en croire si facilement nostre imagination sur les possibilitez, parce qu'on presume volontiers que les choses sont impossibles lorsqu'on ne trouve pas le moyen de les executer, & la plûpart des personnes se contentent même de donner à la recherche de ce moyen un demi quart d'heure d'attention. Peut estre qu'après un mois de meditation on auroit trouvé les mêmes choses possibles dans la speculation, & six mois d'aplication les auroient fait encore trouver possibles dans la pratique. Un autre homme peut

encore imaginer des moyens qui ne sont point à la portée de nôtre esprit. Cette discussion nous meneroit trop loin. Ainsi je consens que les chœurs ayent chanté en musique harmonique une partie de leurs rôlles, mais il ne s'ensuit pas que les Acteurs chantassent aussi.

Nous-mêmes nous avons plusieurs pieces Dramatiques où les Acteurs ne font que declamer, quoique les chœurs y chantent. Telles sont l'Esther & l'Athalie de Monsieur Racine. Telle est Psyché, Tragedie composée par le grand Corneille & par Moliere. Nous avons même des Comedies de cette espece, & l'on sçait bien pourquoi nous n'en avons pas un plus grand nombre. Ce n'est point certainement parce que cette maniere de representer les pieces Dramatique soit mauvaise.

J'apuyerai même encore cette réponse d'une reflexion. C'est que les Anciens se servoient pour acompagner les chœurs d'instruments differents de ceux dont ils se servoient pour accompagner les recits. Cet usage d'employer dans ces deux acompagnements des instruments differents prouve quelque chose. *Quando enim chorus canebat choricis tibiis, id est Choraulicis artifex concinebat. Iis canticis autem Pythaules Py-*

De Art Gr. lib. 3.

thicis respondebat, dit Diomede.

Je crois donc que le chant des pieces Dramatiques qui se recitoient sur les Théatres des Anciens n'avoient ni passages, ni ports de voix cadencez, ni tremblements soûtenus, ni les autres caracteres de nostre chant musical. En un mot je crois que ce chant étoit une declamation comme la nostre. Cette recitation ne laissoit pas d'estre soûtenuë d'une basse continuë, dont le bruit étoit proportioné, suivant les apparences, au bruit que fait un homme qui declame. Car le bruit qu'une personne fait en declamant est un bruit moins fort & moins éclatant que celui que la même personne feroit si elle chantoit. Premierement, on n'ébranle point, on n'agite point autant d'air en declamant qu'en chantant. Secondement, lorsque nous declamons nous ne brisons pas toûjours l'air contre des parties qui le froissent autant, ni qui ayent autant de ressort que les parties contre lesquelles nous le brisons en chantant. Or l'air retentit plus ou moins suivant qu'il a esté brisé. Voilà, pour le dire en passant, ce qui fait que la voix des Musiciens Italiens se fait mieux entendre que celle des Musiciens François. Les Musiciens Italiens

forment entierement avec les cartilages voisins du gozier plusieurs sons que les Musiciens François n'achevent de former qu'avec le secours des jouës interieures.

Je crois donc que la basse continuë, dont la declamation des Acteurs étoit acompagnée, ne rendoit qu'un bruit très foible. Ainsi qu'on ne s'en forme pas l'idée sur la basse continuë de nos Opera. Cette idée ne serviroit qu'à faire trouver des difficultez mal fondées sur une chose constante, par le temoignage des Auteurs les plus respectables de l'antiquité qui ont écrit ce qu'ils voyoient tous les jours.

Ciceron dit que les personnes sçavantes en Musique connoissoient dès qu'elles avoient entendu les premieres notes du prélude des instruments, si l'on alloit voir Antiope ou bien Andromaque quand les autres spectateurs n'en devinoient encore rien. *Quam multa quæ nos fugiunt in cantu exaudiunt in eo genere exercitati qui primo inflatu Tubicinis Antiopem eße aiunt aut Andromacham, cum id nos ne suspicemur quidem.* Antiope & Andromaque sont deux Tragedies dont Ciceron parle en differens endroits de ses ouvrages.

Ac. Qu. lib. 4.

Ce qui suit fera voir que les instru-

ments ne ſe taiſoient point après avoir preludé, mais qu'ils continuoient & qu'ils acompagnoient l'Acteur. Ciceron après avoir parlé des vers Grecs, dont le métre n'eſt preſque pas ſenſible, ajoûte que les Latins ont auſſi des vers que l'on ne reconnoiſt pour eſtre des vers que lorſqu'on les entend reciter avec un acompagnement. Il cite pour exemple un vers de la Tragedie de Thyeſte, qu'on prendroit, dit-il, pour de la proſe, quand on ne l'éntend pas avec ſon acompagnement. *Quorum ſimillima ſunt quædam apud noſtros, velut illa in Thyeſte.*

Quemnam te eſſe dicam quam tarda in ſenectute. Et quæ ſequuntur, quæ niſi cum Tibicen acceſſerit ſunt Orationi ſolutæ ſimillima.

In Orat. ad. M. Brut.

La Tragedie de Thyeſte, dont Ciceron avoit tiré ce vers, étoit celle qu'il cite ſouvent lui-même comme l'ouvrage du Poëte Ennius, & non point celle que Varius compoſa depuis ſur le même ſujet. J'en fais ſouvenir le lecteur, afin qu'il ne penſe pas que ce vers ſoit du Thyeſte de Varius, la plus celebre des Tragedies Latines, & que Quintilien oſe opoſer aux meilleures Tragedies des Grecs.

In Tuſ. Qua.

Inſt lib. 10

Dans le premier Livre des Tuſcula-

nes, Ciceron, après avoir raporté l'endroit d'une Tragedie, où l'ombre de Polydore suplie qu'on veuille donner la sepulture à son corps, pour faire finir les maux qu'elle endure, ajoûte : Je ne sçaurois concevoir que cette ombre soit aussi tourmentée qu'elle le dit, quand je l'entends reciter des vers Dramatiques si corrects, & quand je la trouve si bien d'accord avec les instruments.

Heu, relliquias semi assi Regis, denudatis ossibus.

Per terram sanie delibram fœde divexariut.

Non intelligo quid metuat cum tam bonos septennarios fundat ad Tibiam. On peut voir dans Diomede pourquoi je traduis *septennarios* par des vers Dramatiques.

Art Gra. lib. 3. cap. 21.

L'Ombre de Polydore étoit donc soûtenuë d'un accompagnement quand elle recitoit. Mais je vais encore raporter deux passages de Ciceron qui me semblent si decisifs que peut-estre le lecteur trouvera-t'il que j'ai eu tort d'en copier d'autres.

Cet Auteur après avoir dit qu'un Orateur qui devient vieux peut rallentir sa declamation, ajoûte : Citons

encore ici Roscius, ce grand Comedien, que j'ai déja cité tant de fois comme un modele d'après lequel les Orateurs pouvoient étudier plusieurs parties de leur art. Roscius dit qu'il declamera beaucoup plus lentement lorsqu'il se sentira vieux, & qu'il obligera les chanteurs à prononcer plus doucement, & les instruments à rallentir le mouvement de la mesure. Si le Comedien astreint à suivre une mesure reglée, continuë Ciceron, peut soulager sa viellesse en rallentissant le mouvement de cette mesure, à plus forte raison un Orateur peut il bien soulager sa caducité. Non seulement l'Orateur est le maître du rithme ou du mouvement de sa prononciation, mais comme il parle en prose & sans estre obligé de se concerter avec personne, il est encore le maître de changer à son gré la mesure de ses phrases, de maniere qu'il ne prononce jamais d'une haleine qu'autant de syllables qu'il en peut prononcer commodement.. *Quamquam quoniam multa ad Oratoris similitudinem ab uno artifice sumimus, solet idem Roscius dicere se quo plus sibi ætatis accederet, eo tibicinis modos, & cantus remissiores esse facturum. Quod si ille astrictus certa quadam numerorum moderatione & pedum,*

De Or. lib. pr.

tamen aliquid ad requiem senectutis excogitat, quanto facilius nos qui non laxare modos sed totos mutare possumus.

Personne n'ignore que Roscius, le contemporain & l'ami de Ciceron, étoit devenu un homme de consideration par ses talens & par sa probité. On étoit si bien prevenu en sa faveur que lorsqu'il jouoit moins bien qu'à l'ordinaire, on disoit de lui qu'il se negligeoit, ou que par un accident auquel les bons Acteurs sont sujets volontiers, il avoit fait une mauvaise digestion. *Noluit inquiunt agere Roscius aut crudior fuit.* Enfin la plus grande loüange qu'on donnat aux hommes qui excelloient dans leur art, c'étoit de dire qu'ils étoient des Roscius dans leur genre. *Jam diu consecutus est ut in quo quisquis artificis excelleret, is in suo genere Roscius diceretur.*

De Or. lib. 3.

De Or. lib. prim.

Ciceron nous aprend dans un autre endroit de ses ouvrages, que Roscius tint parolle lorsqu'il fut devenu vieux. Roscius obligea l'accompagnement & ceux qui prononcoient pour lui certains endroits de la piece, c'est ce que nous expliquerons cy-dessous, à souffrir que le mouvement de la mesure qu'ils étoient tous obligez de suivre fut rallenti. Dans le livre premier des Loix,

Ciceron se fait dire par Atticus. *Ut quemadmodum Roscius familiaris tuus numeros & cantus remiserat ipsasque tardiores fecerat tibias.*

Quintilien dit, après avoir parlé contre les Orateurs qui declamoient au Bareau comme on declamoit sur le Théatre : Si cet usage doit avoir lieu, il faudra donc aussi que nous autres Orateurs nous nous fassions soutenir en declamant par un accompagnement. Cela veut dire que la declamation Théatrale est si variée, qu'il est si difficile d'entrer avec justesse dans tous ses differens tons, qu'on a besoin l'orsqu'on veut declamer comme on declame sur la scene, de se faire soûtenir par un accompagnement qui aide à bien prendre ces tons, & qui empêche de faire de fausses inflexions de voix. *Quod si omnino recipiendum est, nihil causæ est cur non illam vocis modulationem fidibus ac tibiis adjuvemus.*

Instit. lib. XI. *cap.*

C'est une figure dont Quintilien se sert pour montrer qu'un Orateur ne doit pas declamer comme un Comedien, à cause de la necessité où il se jette en le faisant. Suivant l'idée que les Anciens avoient de la dignité de l'Orateur, cet accompagnement dont on ne pouvoit point se passer en decla-

mant comme on recitoit sur le Théatre lui convenoit si peu, que Ciceron ne lui veut pas même souffrir d'avoir jamais derriere lui lorsqu'il parle en public un joueur d'instrument pour lui donner ses tons, quoique cette précaution fut autorisée à Rome par l'exemple de C. Gracchus. Il est au dessous de l'Orateur, dit Ciceron, d'avoir besoin d'un pareil secours pour entrer avec justesse dans tous les tons qu'il doit prendre en declamant.

De Or. lib. 3.

Enfin nous voyons dans un des écrits de Lucien, que Solon, après avoir parlé au Scithe Anacharsis des Acteurs des Tragedies & de ceux des Comedies, lui demande s'il n'a point aussi remarqué les flutes & les instrumens qui les acompagnoient dans leurs recits & pour traduire mot à mot qui chantoient avec eux. Nous venons encore de citer un passage de Diomede, qui fait foi qu'on accompagnoit les Cantiques ou les Monologues. *In Canticis autem Pythaules Pythicis respondebat.*.

In Gymna.

De Art. Gr. lib. 3.

Mes conjectures sur la composition que pouvoit jouer la basse continuë dont les Acteurs étoient accompagnez, sont que cette composition étoit differente pour les Dialogues & pour les Monologues. Nous verrons tantost que

les Monologues s'executoient alors d'une maniere bien differente de celle dont les Monologues étoient executez. Ainsi je crois que dans l'execution des dialogues la basse continuë ne faisoit que jouer de temps en temps quelques notes longues qui se faisoient entendre aux endroits où l'Acteur devoit prendre des tons où il étoit difficile d'entrer avec justesse. Le son des instrumens n'étoit pas donc un son continu durant les dialogues, comme peut l'estre le son de nos acompagnemens, mais il s'échapoit de temps en temps pour rendre à l'Acteur le même service que C. Gracchus tiroit de ce fluteur qu'il tenoit auprès de lui en haranguant, afin qu'il lui donnat à propos les tons concertez. Ce soin occupoit encore Gracchus lorsqu'il prononçoit ces terribles harangues qui devoient armer les citoyens les uns contre les autres, & qui armoient certainement contre l'Orateur le parti le plus à craindre dans Rome.

Qui. li. pr. c. 1. A. Gell lib. pr cap. 11.

Quant à la basse continuë, laquelle accompagnoit les Monologues ou les Cantiques, qui étoient la même chose comme nous le dirons, je crois qu'elle étoit plus travaillée que l'autre. Il semble même qu'elle imitat le sujet, &

pour me ſervir de cette expreſſion ; qu'elle joûtat avec lui. Mon opinion eſt fondée ſur deux paſſages. Le premier eſt de Donat. Cet Auteur dit que ce n'étoit pas le Poëte, mais un Muſicien de profeſſion qui compoſoit le chant des Monologues. *Modis Cantica temperabantur non à Poeta ſed à perito artis Muſices factis.* L'autre paſſage eſt tiré de l'écrit contre les ſpectacles que nous avons parmi les ouvrages de Saint Cyprien. l'Auteur dit en parlant des joueurs d'inſtrument qu'on entendoit au Théatre. L'un tire de ſa flute des ſons lugubres. L'autre diſpute avec les chœurs à qui ſe fera le mieux entendre, ou bien il joûte contre la voix de l'Acteur, en s'efforçant d'articuler auſſi ſon ſoufle à l'aide de la ſoupleſſe de ſes doigts. *Alter lugubres ſonos ſpiritu tibiam inflante moderatur. Alter cum choris & cum hominis canora voce contendens ſpiritu ſuo loqui digitis elaborat.*

In Frag. de Tr. & Com.

Il eſt vrai qu'au ſentiment des meilleurs Critiques le traité contre les ſpectacles que je viens de citer n'eſt pas de Saint Cyprien, ainſi ſon autorité ne ſeroit point d'un poids bien conſiderable, s'il s'agiſſoit d'une queſtion de Théologie. Mais dans la matiere

que nous tâchons déclaircir, son temoignage n'en est guere moins autentique. Il suffit pour cela que l'Auteur de cet écrit, qui est connu depuis plusieurs siecles, ait vécu quand les Théatres des Anciens étoient encore ouverts. Or l'Auteur de cet écrit, quel qu'il ait esté, ne l'a composé que pour faire voir qu'un Chrêtien ne devoit point assister aux spectacles de ces temps là, qu'il ne devoit pas, comme le dit Saint Augustin, se rendre le temoin des infamies du Théatre, des impietez extravagantes du Cirque, ni des cruautez de l'Amphithéatre. Ce que je viens de dire du traité contre les spectacles que nous avons parmi les ouvrages de Saint Cyprien, je puis le dire aussi pour ne point le repeter ailleurs, de quelques écrits que nous avons sous le nom de Justin Martyr, & que les Critiques ne reconnoissent pas pour estre de lui. Il suffit que ces écrits qui sont très anciens ayent esté composez avant la ruïne des Théatres, pour rendre les faits que j'apuie de leur temoignage des faits averez.

Ser. 198.

Ep. ad Ze. Re. ad Qu Ch.

Cette étude recherchée de tous les artifices capables de mettre de la force & de jetter de l'agrément dans la declamation, ces rafinemens sur l'art de

faire paroiſtre ſa voix, ne paſſeront point pour les bizareries de quelques reſveurs auprès des perſonnes qui ont connoiſſance de l'ancienne Grece & de l'ancienne Rome. Non-ſeulement l'éloquence y menoit aux fortunes les plus brillantes, mais elle y étoit encore, pour parler ainſi, le merite à la mode. Un jeune homme de condition des plus avant dans le monde, & de ceux qu'on apelle quelquefois en ſtile enjoué, *la fine fleur de la Cour*, ſe piquoit de bien haranguer, & même de parler avec aplaudiſſement devant les Tribunaux dans les cauſes de ſes amis, comme il ſe pique aujourd'hui d'avoir un équipage leſte & des habits de bon goût. On le loüoit de bien plaider dans les vers galands qu'on faiſoit pour lui,

Car. lib. 4. od. pr.

> *Namque & nobilis & decens*
> *Et pro ſollicitis non tacitus reis.*
> *Et centum puer artium*
> *Late ſigna feret militiæ tuæ.*

dit Horace, en parlant à Venus d'un de ces hommes *du bel air*. Qu'on ſe figure que ce monde à qui les jeunes gens ont tant d'envie de plaire, faiſoit

du moins autant d'acceuil au jeune homme éloquent qu'au jeune homme bon Officier. Enfin c'étoit la mode que les Souverains parlassent souvent en public. Ils se piquoient de composer eux-mêmes leurs discours, & l'on remarque que Neron est le premier des Empereurs Romains qui ait eu besoin qu'un autre lui fit ses harangues.

Je reviens à la basse continuë. On voit dans un bas-relief antique ce que nous avons lû dans Ciceron, je veux dire que les instrumens ne se taisoient point après avoir preludé, mais qu'ils continuoient de jouer pour acompagner l'Acteur. Bartholin le fils qui composa son livre sur *les flutes des Anciens* a Rome, met dans ce livre une planche gravée d'après un bas-relief antique qui represente une scene de Comedie, laquelle se passe entre deux Acteurs. L'un qui est vétu de long & qui paroît le maître, saisit son esclave d'une main, & il tient dans l'autre main une espece de sangle dont il veut le fraper. Deux autres Acteurs coëffez comme les premiers du masque que portoient les Comediens des Romains, entrent sur la scene, au fonds de laquelle on voit un homme debout qui accompagne de sa flute,

De Tib. Vet. cap. 10. pag. 220.

Cette basse continuë étoit composée ordinairement de flutes & des autres instruments à vent, que les Romains comprenoient sous le nom de *Tibiæ*. On ne laissoit pas néanmoins d'y employer aussi quelquefois de ces instrumens, dont les cordes étoient placées à vuide dans une espece de bordure creuse. & dont la concavité faisoit un effet aprochant de celui que fait le ventre de nos violes. Suivant que cette bordure étoit dessinée, suivant qu'elle avoit dans sa partie basse un ventre configuré d'une certaine maniere, on donnoit un nom different à ces instruments, dont les uns s'apelloient *Testudines*, & les autres *Citharæ*, c'est à dire Lyres ou Harpes.

Comme on vouloit tirer de ces instrumens plus de tons differents qu'ils n'avoient de cordes differentes, on racourcissoit la corde dont on vouloit tirer un son plus aigu que celui qu'elle rendoit quand on la touchoit à vuide, en la pinçant avec deux doigts de la main gauche armez de dez d'ivoire, tandis qu'on la faisoit resonner avec la main droite. C'étoit dans cette main que les joueurs de Lyre portoient un archet court & fait d'une matiere dure qu'on appelloit *Pecten*. Les Anciens

ajoûterent dans la suitte tant de cordes à la Lyre qu'ils n'eurent plus besoin de cet artifice. Car comme le dit Quintilien, les nouvelles cordes fournissoient les tons intermediaires entre les tons des cordes qui commencoient les cinq Tetrachordes dans lesquels se partageoit le systéme general des Anciens. *Cum in cithara quinque constituerunt sonos, plurima deinde varietate complent spatia illa nervorum, atque iis quæ interposuerunt inserunt alios ut pauci illi transitus multos gradus habeant.* Nos instruments à corde qui ont un manche, à l'aide duquel on peut tirer avec facilité differents tons d'une même corde qu'on racourcit à son plaisir en la pressant contre le manche, auroient esté bien plus propres pour un acompagnement, d'autant plus que nous les touchons encore d'un archet fort long & garni de crin avec lequel on unit & on prolonge aisement les sons, ce que les Anciens ne pouvoient point faire avec leur archet. Mais je crois que les Anciens n'ont pas connu les instruments à corde & à manche. Du moins tous les instrumens que nous trouvons sur les monuments antiques, où l'on en voit un grand nombre ont leurs cordes placées à vuide. Voilà suivant les aparences pourquoi

les Anciens se servoient moins volontiers dans l'acompagnement de leurs Lyres, quoiqu'ils leur eussent donné dans la suitte jusqu'à trente & quarante cordes, ou principales ou subsidiaires que de leurs instrumens à vent. Ils avoient un grand nombre de ces instrumens, dont la construction & l'usage se sont perdus. D'ailleurs les instrumens à vent sont si propres pour les acompagnements que nous nous en servons dans nos basses continuës, quoique nous ayons des theorbes, des violes & des violons de plusieurs especes.

Onomast. Pollu.

Cependant les Anciens ne laissoient pas d'employer quelquefois leurs instrumens à corde pour acompagner ceux qui recitoient des Tragedies. Nous voyons qu'ils le faisoient, & par les anciennes scholies sur les Poëtes tragiques Grecs, & par le Traité de Plutarque sur la Musique. La Poëtique d'Horace supose encore cet usage, & Dion raconte que Neron se servit de ces instruments dans la representation de quelques Tragedies.

Il est facile de comprendre après ce que nous venons de dire, pourquoi l'on a marqué avec tant d'exactitude au bas du titre des Comedies de Terence le nom des instrumens à vent

ont on s'étoit ſervi dans la repreſen-
on de chaque piece, comme une in-
ormation ſans laquelle on ne pouvoit
as bien comprendre quel effet pluſieurs
cenes devoient produire dans l'execu-
ion, ou comme une inſtruction neceſ-
aire à ceux qui voudroient les remet-
re au Théatre. La portée de chaque
ſpece de flutes étoit très bornée du
emps de Terence, parce que ces inſtru-
nens n'étoient encore percez que d'un
etit nombre de trous. Ainſi cet enſei-
gnement empêchoit qu'on ne ſe mé-
prit ſur l'eſpece de flute dont il falloit
ſe ſervir, & par conſequent qu'on
ne ſe méprit au ton ſur lequel il falloit
declamer pluſieurs endroits des Come-
dies de ce Poëte.

Non-ſeulement on changeoit de flu-
tes lorſque les chœurs venoient à chan-
ter, mais on en changeoit encore dans
les recits. Donat nous aprend qu'on ſe
ſervoit de l'eſpece de flutes que les An-
ciens apelloient *Tibiæ dextræ*, & dont
le ton étoit très bas, pour acompagner
les endroits ſerieux de la Comedie. On
ſe ſervoit des deux eſpeces de flutes
que les Anciens apelloient flutes gauches
& flutes Tyriennes ou *Serranæ* pour ac-
compagner les endroits de plaiſanterie.
Ces endroits ſe prononcent naturellement

d'un ton de voix plus élevé que les endroits serieux. Aussi le ton de ces flutes etoit-il plus aigu que le ton des flutes droites. Dans les scenes mélées de traits serieux & de boufonneries, on employoit alternativement toutes ces especes de flutes. *Dextræ sibiæ sua gravitate seriam Comœdiæ dictionem pronuntiabant. Sinistræ & serranæ hoc est tyriæ acuminis suavitate jocum in Comœdia ostendebant. Ubi autem dextra & sinistra acta fabula inscribebatur, mistim jocos & gravitatem denuntiabat.* Il me semble que ce passage jette presentement un grand jour sur le titre des Comedies de Terence, qui souvent ont mis à la géne de Sçavants Commentateurs, sans qu'ils y disent rien sur quoi l'on puisse fonder un jugement arresté.

Frag. de Tr. & com.

Le passage de Donat explique encore un endroit de Pline où cet historien dit, que pour faire les flutes gauches on employoit le bas du même roseau, dont le haut servoit à faire les flutes droites. *Eam harundinem quæ radicem antecesserat lævæ tibiæ convenire, quæ cacumen dextræ.* Le bas du roseau étant plus épais que le haut, il doit rendre un son plus aigu, & le haut du roseau doit par consequent rendre un son plus grave. Tous les livres de Physique en donnent la raison.

Lib. 16. cap. 36.

Mais, me dira-t'on, vous loüez les Acteurs des Anciens & nos Acteurs tragiques d'une choſe qui paſſe pour un défaut. En diſant d'un Acteur qu'il chante, on croit le blâmer. Je réponds que cette expreſſion renferme veritablement un reproche dans l'uſage ordinaire, mais c'eſt uniquement a cauſe du ſens limité dans lequel nous avons coûtume d'employer le mot de chanter lorſque nous nous en ſervons en parlant de la declamation théatrale. Il eſt établi qu'on ne diſe d'un Acteur qu'il chante, que lorſqu'il chante mal à propos, lorſqu'il ſe jette ſans diſcernement dans des exclamations peu convenables à ce qu'il dit, & lorſque par des tons empoulez & remplis d'une emphaſe que le ſens des vers deſavoue, il met hors de propos dans ſa declamation un pathetique toûjours ridicule auſſi-toſt qu'il eſt faux. On ne dit pas d'un Acteur qu'il chante lorſqu'il ne place qu'à propos les ſoûpirs, les accens les plus aigus & les plus graves, comme les tons les plus variez. Enfin lorſqu'il employe dans les endroits où le ſens de ce qu'il dit le permet, la declamation la plus aprochante du chant muſical. On ne dit point de l'Actrice qui daigne encore jouer quelquefois le rôlle

de Phedre dans la Tragedie de Racine ; qu'elle chante le recit qui commence par ces parolles. *Juste ciel ? Qu'ai-je fait aujourd'hui*, quoique sa declamation ne soit alors differente du chant musical, que parce que les sons que forme une personne qui declame ne sont point frappez separement & ne recoivent pas leur perfection dans les mêmes parties de l'organne de la parole, que les sons que forme une personne qui chante.

Acte 3.

Je vais encore raporter plusieurs passages des Auteurs anciens que je crois propres à prouver mon opinion. Du-moins éclairciront-ils la matiere. On n'a point fait jusqu'à present sur ces passages toute l'attention qu'ils meritoient, parce qu'ils sont comme ensevelis dans les choses, à l'occasion desquelles ces Auteurs les ont écrites. Ils s'attireront plus d'attention quand on les verra rassemblez, à cause du jour si propre à les bien éclaircir qu'ils se prétent reciproquement.

Ceux qui ont quelque habitude avec l'ancienne Grece n'auront pas esté surpris de lire que les Poëtes y fissent eux-mêmes la declamation de leurs pieces. *Musici qui erant quondam iidem Poetæ* dit Ciceron en parlant des ancien

De Or. lib. 3.

Poëtes Grecs qui avoient trouvé le chant & la figure des vers. On commençoit en Grece l'éducation des enfans par leur enseigner la musique. Un homme qui ne la sçavoit pas étoit aussi confus de son ignorance qu'on seroit honteux aujourd'hui de ne sçavoir pas lire

Luci de Gymn. Quin. lib. pr. cap. 12.

L'art de composer la déclamation des pieces de Théatre faisoit à Rome une profession particuliere. Dans les titres qui sont à la teste des Comedies de Terence, on voit avec le nom de l'Auteur du Poëme & le nom du chef de la Troupe de Comediens qui les avoit representées, le nom de celui qui en avoit fait la declamation en Latin. *Qui fecerat modos.* J'ai deja prevenu le lecteur sur l'usage qu'on faisoit ordinairement de ce terme. C'étoit la coûtume, suivant Donat, que celui qui avoit composé la declamation d'une piece mit son nom à la tête avec le nom du Poëte qui l'avoit écrite, & le nom du principal Acteur qni l'avoit jouée. *Qui modos faciebat nomen in principio fabulæ & scriptoris & actoris, & suum superimponebat.* Je cite ce passage suivant la correction de Gerard Vossius.

Frag de tr. & com

Poe. lib. 2. cap. 28.

Ciceron se sert de la même expression, *Facere modos*, pour designer ceux qui composoient la declamation des

pieces de Théatre. Après avoir dit que Roſcius declamoit exprès certains endroits de ſon rôlle avec un geſte plus nonchalant que le ſens des vers ne ſembloit le demander. Après avoir dit que Roſcius plaçoit des ombres dans ſon jeu pour relever davantage les endroits qu'il vouloit faire briller, il ajoûte : Le ſuccès de cette pratique eſt ſi certain que les Poetes & les Compoſiteurs de declamation s'en ſont apeı çû comme les Comediens. Ils ſçavent tous s'en prevaloir. *Nunquam agit hunc verſum Roſcius eo geſtu quo poteſt.*

Nam ſapiens virtuti honorem premium, haud predam petit ,

Sed abjicit prorſus ut in proximimos

Ec quid video ferro ſaptus poſſidet ades ſacras , &c.

Indicat , aſpiciat , admiretur , ſtupeſcat ; Quid ille alter.

Quid petam praſidii , &c.

Quam leniter , quam remiſſe , quam non actuoſe inſtat euim.

O *Pater* ? O *Patria* ? O *Priami domus.*

De Or. lib. 3. *In quo commoveri tanta actio non poßet ſi eſſet conſumpta ſuperiore motu eſt exhauſ-*

ta. Neque id actores prius viderunt quam ipſi Poetæ quam denique illi etiam qui fecerunt modos, à quibus utriſque ſummittur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur, diſtinguitur.

Ces Compoſiteurs de declamation élevoient, ils rabaiſſoient avec deſſein, ils varioient avec art la recitation. Un endroit devoit quelquefois ſe prononcer ſuivant la note plus bas que le ſens ne paroiſſoit le demander, mais c'étoit afin que le ton élevé où l'Acteur devoit ſauter à deux vers de là frappat davantage. C'eſt ainſi qu'en uſoit l'Actrice à qui Racine avoit apris lui-même à jouer le rôlle de Monime dans Mithridate. Racine auſſi grand declamateur que grand Poëte, lui avoit enſeigné à baiſſer la voix en prononçant les vers ſuivants, & cela encore plus que le ſens ne ſemble le demander.

Act. 3. Scen. 5.

Si le ſort ne m'eut donnée à vous
Mon bonheur dépendoit de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eut envoyé ce gage,
Nous nous aimions.

Afin qu'elle put prendre facilement un ton à l'octave au deſſus de celui ſur lequel elle avoit dit ces paroles, *Nous*

nous aimions, pour prononcer, *Seigneur vous changez de visage.* Ce port de voix extraordinaire dans la declamation étoit excellent pour marquer le desordre d'esprit où Monime doit estre dans l'instant qu'elle aperçoit que sa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchoit qu'à tirer son secret, vient de la jetter, elle & son amant dans un peril extrême.

Pour entendre les passages des Anciens, qui parlent de leurs representations théatrales, il me semble necessaire de sçavoir ce qui se passe sur les Théatres modernes, & même de consulter les personnes qui professent les arts qui du moins ont quelque raport avec les arts que les Anciens avoient, mais dont la pratique est perduë. Tels étoient l'art du geste & l'art de composer & d'écrire en notes la declamation. Les Commentaires qu'ont voulu faire sur ces passages des Sçavants illustres, mais qui ne connoissoient bien que leurs cabinets, les éclaircissent mal. J'aimerois autant un Commentaire sur Tacite écrit par un Chartreux.

Nous voyons dans le livre de Quintilien que ceux, *Qui faciebant modos*, où les Compositeurs de declamation furent apellez dans la suite, *Artifices*

pronuntiandi, mot à mot des *Artiſans en pronontiation. Itaque in iis quæ ad ſcenam componuntur fabulis artifices pronuntiandi, &c.* Je citerai le paſſage entier en parlant des maſques dont les Comediens de l'antiquité ſe ſervoient.

Inſt. lib. 11. cap. 3.

On n'aura point de peine à concevoir comment les Anciens venoient à bout de compoſer la declamation, même celle des Comedies, quand on fera reflexion que dans leur muſique les progreſſions ſe faiſoient par des intervalles moindres encore que les intervalles les plus petits qui ſoient en uſage dans la noſtre. Or de quelque façon qu'on veuille expliquer Vitruve & les autres Ecrivains de l'antiquité qui ont traité de leur muſique, il faut tomber d'accord que la progreſſion par quart de ton & même par des intervalles encore moindres, y devoit eſtre familiere. Il n'y a point de declamation qu'on ne puiſſe écrire en notes avec les caractere d'une pareille muſique.

Lib. 5. cap. 4. & 5.

L'art d'écrire la muſique en notes étoit déja trés ancien à Rome dès le temps de Ciceron. Il y étoit connu long-temps avant qu'on y ouvrit les Théatres. Ciceron, aprés avoir parlé de l'uſage que les Pythagoriciens faiſoient

de la musique dans leur regime, pour ainsi dire, après avoir dit que Numa le second Roi des Romains tenoit de l'école de Pythagore plusieurs usages qu'il avoit introduit dans son petit Etat, cite comme une preuve de ce qu'il venoit d'avancer la coûtume de chanter à table les loüanges des grands hommes avec un accompagnement d'instrumens à vent. C'est ce qui prouve, ajoûte cet Auteur, que l'art de noter les tons des chants & la declamation des vers étoit connu dès lors. *Morem apud Majores tunc epularum fuiße ut deinceps qui accubarent canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes, ex quo perspicuum est cantus tunc fuisse descriptos vocum sonis, & carmina; quamquam id quidem etiam duodecim tabulæ declarant, condi jam solitum esse carmen.* Enfin voici un passage de Titelive qui suffiroit seul pour prouver que les Anciens composoient la declamation des pieces de Théatre, qu'ils l'écrivoient en notes & qu'elle s'executoit avec un accompagnement d'instrumens à vent. Cet Auteur a jugé à propos de faire dans son septiéme livre une courte dissertation sur l'origine & sur l'histoire des representations Théatrales à Rome. Après avoir dit qu'elles ne consistoient d'abord

Qu. Tusc. lib. 4.

Hist. lib. 7.

que dans quelques danſes & dans des vers faits *impromptu*, il ajoûte en continuant ſon hiſtoire, qu'elles ſe perfectionnerent bien toſt. On aprit, continuë-t'il, à faire des pieces ſuivies, & du tems du Poëte Andronicus la recitation de quelqu'unes de ces pieces étoit déja meſurée, & l'on en écrivoit déja la note pour la commodité des joueurs de flute. L'action y étoit déja reglée. *Qui non ſicut ante Feſcennino verſu ſimilem, incompoſitum temere ac rudem alternis jaciebant ſed impletas modis ſaturas, deſcripto jam ad tibicinem cantu motu que congruenti peragebant.*

On n'écrivoit point alors la muſique comme nous l'écrivons aujourd'hui. Les *Semeia*, c'eſt le nom que les Anciens donnoient à leurs notes, avoient leur intonation en vertu d'une figure propre & particuliere à chaque note. Cette figure étoit un caractere compoſé des lettres initiales des noms des notes. Les notes avoient toutes une denomination particuliere dans la *conſtitution*, ou dans le ſyſtême general de la Muſique des Anciens, & les initiales de ces noms, ou droites ou renverſées, formoient des monogrames qu'on ne pouvoit pas prendre l'un pour l'autre. Voici ce qu'en dit Boëce avant que de

donner le nom & la figure d'une partie de ces notes. *Veteres musici propter compendium scriptionis ne integra nomina semper necesse esset aponere excogitavere notulas quasdam quibus nervorum vocabula notarent eas que per genera. Modos que diviserunt, simul etiam hac brevitate captantes ut si quando Melos aliquod musicus voluisset ascribere super versum rithmica metri compositione distentum, has sonorum notulas ascriberet, tam miro modo reperientes ut non tantum carmina verba que litteris explicarent, sed melos ipsum quod his notulis signaretur in memoriam posteritatem que durare*t.

De music. lib. 3. cap. 4.

Il m'est venu en reflechissant sur ce passage de Boëce une idée que je vais exposer comme une simple conjecture. Cet Auteur dit, que non-seulement les hommes étoient venu à bout d'écrire, & les paroles des vers & cette espece de chant que les Anciens apelloient *carmen*, mais qu'à l'aide de l'invention dont il parle ils avoient encore trouvé le moyen de mettre par écrit toutes sortes de chants. Mon idée est que les Anciens n'écrivoient pas la simple recitation, ou ce qu'ils appelloient *carmen* avec les *semeia*, mais avec les caracteres destinez à marquer les accens, & qui étoient en usage dans la

prononciation ordinaire. Regulierement parlant les Latins n'auroient eu que trois accens, l'aigu, le grave & le circonflexe, qui se mettoient sur certaines syllabes independamment du sens du discours, mais ils en avoient davantage parce qu'ils comprenoient sous le nom d'accens les teneurs ou les tons differents qu'on fait en parlant naturellemens, & qu'on varie de même suivant le sens du discours & son affection. Ainsi Sergius, ancien Grammairien, compte jusqu'à huit accens, qu'il definit les aides du chant ou la marque d'une inflexion de voix. *Tenores sive accentus dicti sunt qui naturalem unius cujus que sermonis in vocem nostræ élationis tenorem servant. Dictus autem accentus est quasi adcantas. Sunt omnes Latini accentus acto.* Isidore de Seville dit la même chose dans ses Origines. *Latini autem habent & alia nomina. Nam accentus & tonos & tenores dicunt quia ibi sonus crescitel.* Quintilien après avoir parlé de l'incertitude de l'ortographe de certains mots, & des doutes qu'elle causoit souvent dans la prononciation, ajoûte, qu'il est aussi difficile de se tirer d'affaire par le moyen des teneurs ou des accens quand on avoit ces mots à prononcer, parce que souvent l'ac-

Com. in Art. Don. cap. 5.

Lib. pr. cap. 17.

cent ou la teneur n'en étoient pas plus certains que l'ortographe. *Adhuc difficilior est observatio per tenores quos quidem dictos ab antiquis tonores comperi ut videlicet declinato à Græcis verbo qui tonos dicunt.* Priscien Grammairien Latin qui a vecu dans le cinquiéme siecle, compte jusqu'à dix accens ou teneurs, & il nous donne la figure des dix caracteres differens dont on se servoit pour les marquer. Mais nous n'avons pas l'ouvrage dans lequel il s'étoit reservé de traiter de tous les usages qu'on faisoit des accens. *Sed nos locuturi de partibus, ad accentum qui in dictionibus necessarius est transeamus, cujus rei misterium præbente deo vitam latius tractemus.* Enfin il me semble que Bryenne dit positivement dans le passage qui a déja esté cité, que la simple recitation s'écrivoit en notes avec la prosodie ou les accens.

Libr. pr. cap. 9.

Fo. 133. ver

Je conçois donc que le Compositeur de declamation ne faisoit autre chose que de marquer sur les syllabes qui devoient avoir des accents l'accent qui leur étoit propre en vertu des lettres, & sur les autres syllabes, la teneur qu'il vouloit leur donner en vertu du sens du discours. Cette idée pourroit estre apuyée par des remarques sur le

chant des pſeaumes dans les Synagogues des Juifs, lequel n'eſt preſque qu'une declamation, & ſur les accens muſicaux dont ils ſe ſervent depuis un certain temps pour noter ce chant.

Il n'y a gueres de declamation qu'on ne puiſſe écrire en notes avec dix caracteres differens, dont chacun marqueroit une inflexion ou un port de voix particulier, & je ne crois pas que les Anciens euſſent beſoin d'un plus grand nombre de notes pour écrire la declamation des Dialogues. Suivant les aparences les Cantiques dont nous parlerons tantoſt, étoient notez avec les *Semeia*. Dans cette ſupoſition il n'y auroit rien eu de plus ſimple que la mecanique de la declamation des Anciens, & Saint Auguſtin auroit eu raiſon de dire qu'il n'en traitoit point parce que c'étoient des choſes connuës du Comedien le plus chetif. La Melopée étoit notée avec les accens dans les dialogues. Ce n'étoit pas le Comedien qui parloit dans les Cantiques. L'harmonie conſiſtoit dans le concours de la Melopée avec une baſſe continuë très ſimple, & les vers portoient la meſure avec eux. Il n'y avoit qu'à ſuivre le mouvement que marquoit celui qui batoit la meſure ſur le théatre. Retour-

De muſ. lib. pr.

nons à la maniere dont les Anciens écrivoient leur musique en notes.

Isac Vossius, indique encore dans un de ses ouvrages, dont nous aurons souvent occasion de parler, plusieurs Auteurs anciens où l'on peut voir comment les chants s'écrivoient en notes de leur temps. Meibomius en parle encore en differens endroits de son livre, & principalement dans sa preface où il donne le chant du *Te Deum* écrit suivant la tablature antique & en notes modernes. Ainsi je me contenterai de dire ici que les *Semcia* s'écrivoient au dessus des paroles, & qu'ils y étoient rangez sur deux lignes, lesquelles jointes ensemble n'avoient gueres plus d'épaisseur qu'une ligne d'écriture ordinaire. La ligne superienre étoit pour le chant, & l'autre pour l'accompagnement. On se servit donc de lettres pour écrire les sons jusqu'à ce que Gui d'Arezzo trouva dans l'onziéme siecle l'invention de les écrire avec des notes distribuées sur differentes lignes, de maniere que la position de la note en marquat l'intonation. C'est la maniere de noter la musique dont on se sert aujourd hui. Ces notes n'étoient d'abord que des points dont la durée n'étoit pas marquée, mais Jean des Meurs Parisien,

De Poëm. can. pag. 90.

qui vivoit ſous le Roi Jean, trouva le moyen d'en marquer la valeur par les differentes figures qu'il leur donna. Ainſi l'art de noter la muſique eſt dû à la France, auſſi-bien qu'à l'Italie. En 1350.

Il paroît en liſant les chapitres de Quintilien, dont nous avons parlé, que les enfans aprenoient communement à lire les notes. Voilà pourquoi Ciceron dit, en parlant des plaiſirs qui reſtent encore à ceux qui ont eu le malheur de perdre l'oüie, Que s'ils aiment la muſique ils auront peut-eſtre plus de plaiſir à lire un beau chant, qu'ils n'en auroient eu à l'entendre chanter. *Et ſi cantus eos forſe delectant majorem percipi poſſe legendis his quam audiendis voluptatem.* Ciceron ſupoſe que communement parlant, tout le monde en ſçût aſſez pour le pouvoir faire. *Tuſc. Q. lib. 5.*

J'ai demandé à pluſieurs Muſiciens s'il ſeroit bien difficile d'inventer des caracteres avec leſquels on put écrire en notes la declamation en uſage ſur noſtre Théatre. Ils m'ont répondu que la choſe étoit poſſible, & même qu'on pouvoit écrire la declamation en notes en ſe ſervant de la Gamme de noſtre muſique, pourveu qu'on ne donnat aux notes que la moitié de l'intonation ordinaire. Par exemple, les notes qui ont

un ſemiton d'intonation en muſique n'auroient qu'un qu'art de ton d'intonation dans la declamation. Ainſi on noteroit les moindres abaiſſemens & les moindres élevations de voix qui ſoient bien ſenſibles, du moins à nos oreilles.

Nos vers ne portent point leur meſure avec eux comme les vers Metriques des Grecs & des Romains la portoient. Mais on m'a dit auſſi qu'on pourroit en uſer en declamation pour la valeur des nottes comme pour leur intonation. On n'y donneroit à une blanche que la valeur d'une noire, à une noire la valeur d'une croche, & on évalueroit les autres notes ſuivant cette proportion.

Je ſçais bien qu'on ne trouveroit pas d'abord des perſonnes capables de lire courament cette eſpece de muſique & de bien entonner les nottes. Mais des enfans de quinze ans à qui l'on auroit enſeigné à le faire durant ſix mois en viendroient à bout. Leurs organnes ſe plieroient à cette intonation, à cette prononciation de notes faite ſans chanter, comme ils ſe plient à l'intonation des notes de nôtre muſique ordinaire. L'exercice & l'habitude qui ſuit l'exercice, ſont à la voix ce

que l'archet & la main du joueur d'inſtrument ſont au violon. Peut on croire que cette intonation fut même difficile ? Il ne s'agiroit que d'acoûtumer la voix à faire methodiquement ce qu'elle fait tous les jours dans la converſation. On y parle quelquefois viſte & quelquefois lentement. On y employe toutes ſortes de tons, & l'on y fait les progreſſions, ſoit en hauſſant la voix, ſoit en la baiſſant par toutes ſortes d'intervalles poſſibles. La declamation notée ne ſeroit autre choſe que les tons & les mouvemens de la prononciation écrits en notes. Certainement la difficulté qui ſe rencontreroit dans l'execution d'une pareille note, n'aprocheroit pas de celle qu'il y a de lire à la fois des parolles qu'on n'a jamais lûës, & de chanter & d'accompagner du claveſſin ces parolles ſur une note qu'on n'a pas étudié. Cependant l'exercice aprend même à des femmes à faire ces trois operations en même temps.

Quand au moyen d'écrire en notes la declamation, il ne ſçauroit eſtre auſſi difficile de la trouver qu'il l'étoit de trouver l'art d'écrire en notes les pas & les figures d'une entrée de Ballet danſée par huit perſonnes, principalement les pas étant auſſi variés & les

figures aussi entrelacées qu'elles le sont aujourd'hui. Cependant Feuillée est venu à bout de le trouver, & sa note enseigne même aux danseurs comment ils doivent porter leurs bras. J'ajoûterai encore que quoique sa Coregraphie ne soit publiée que depuis douze ans, néanmoins les personnes de la profession tant en France que dans les pays étrangers, y sçavent déja lire courament.

Mais nous avons des preuves de fait pour montrer que les Anciens écrivoient en notes la declamation de leurs pieces de Théatre. Elles sont ici d'un autre poids qu'un raisonement fondé sur des possibilitez. Quintilien veut qu'un Orateur sache la musique, afin de pouvoir lire les vers faits pour estre recitez avec un accompagnement. Il y avoit donc quelque note, il y avoit donc quelque chose avec ces vers qu'on ne trouvoit point avec les autres vers. Nous avons déja raporté ce passage de Quintilien.

Lib. pr. cap. 12.

Toutes les fois que Ciceron parle de la declamation des vers Dramatiques, il en parle, non-pas comme nous parlerions de la declamation des vers de Corneille, qui est arbitraire. Ciceron parle de la declamation des vers Dra-

matiques comme d'une melodie conſtante, ſuivant laquelle on prononçoit toûjours ces vers. Il en parle comme d'une beauté, pour ainſi dire, auſſi inherente aux vers qu'il cite, que la beauté qui reſultoit du ſens qu'ils renferment, & du choix des mots dont ils ſont compoſez. Ciceron, après avoir raporté quelques vers d'une Tragedie, dit, voila des vers excellens. Les ſentimens, l'expreſſion, la modulation, tout y reſpire le deuil. *Præclarum carmen, eſt enim rebus, verbis & modis lugubre.* C'eſt ainſi que nous louerions un recit des Opera de Lulli.

Tuſ. lib. 5.

Ciceron dans pluſieurs endroits de ſes ouvrages parle des pieces de Théatre de Livius Andronicus, d'Ennius & de Nœvius, trois Poëtes qui vivoient environ deux cens ans avant lui, comme d'une declamation compoſée quand ils avoient mis leurs pieces au Théatre, & qu'on ſuivoit encore cependant dans le temps qu'il écrivoit. Si cette declamation n'eut point eſté redigée par écrit, auroit-elle pû ſe conſerver ſi long-temps ? Qu'on juge ſi je change rien au ſens de Ciceron. Nous avons vû, dit il, introduire ſur la ſcene, à la place de la muſique ſimple & grave, des pieces de Nœvius & de Livius

Andronicus une musique si petulante que les Acteurs, pour suivre la mesure, sont obligez de s'agiter, de faire des roulemens d'yeux & des contorsions de tête, en un mot, de se demener comme des forcenez. C'est ainsi qu'il s'explique après avoir dit que Platon n'a point tout à fait tort lorsqu'il soûtient qu'on ne sçauroit changer la musique dans un pays sans que ce changement produise une alteration sensible dans les mœurs de habitans. *Ego nec tam valde id timendum nec plane contemnedum puto. Illa quidem musica quæ solebat quondam complecti severitatem jucundam Livianis & Nævianis modis, nunc videtis ut eadem exultent, cervices oculos que pariter cum modoram flexionibus torqueant.* Nous verrons cy-dessous que le geste des Comediens des Anciens étoit aussi assujeti à la mesure que la recitation même.

De Leg. lib. 2.

On commençoit donc du temps de Ciceron à changer la declamation théatrale. Cent ans après Ciceron, Quintilien trouvoit déja cette declamation si remplie de tons effeminez & si lascive, qu'après avoir decidé qu'il faut faire apprendre la musique aux enfans, il ajoûte, qu'il n'entend point dire qu'il faille leur faire prendre le goût de la musique,

qui

qui regnoit alors sur la scene. Ses chants, continuë-t'il, sont si remplis d'impudence & de lasciveté qu'on les peut accuser d'avoir beaucoup contribué à étouffer le peu de courage viril qui nous restoit. *Non hanc a me præcipi quæ nunc in scenis effeminata & impudicis modis fracta, non ex parte minima si quid in nobis virilis roboris manebat excidit.*

Lib. pr. cap. 12.

Tous les Anciens étoient persuadez que le caractere de la musique qui étoit le plus en usage dans un certain pays, influat beaucoup sur les mœurs de ses habitans. Oserons-nous condamner une opinion si generale sur des choses de fait & qui se passoient sous les yeux de ceux qui les ont écrites, quand nous n'avons qu'une connoissance imparfaite de la musique des Anciens ? J'en apellerois à la Philosophie dont nôtre siecle fait particulierement profession. Il y a même aujourd'hui des pays où les habitans qui sont de religion differente ne sortent pas de leurs Eglises après le Service avec la même humeur. Cette affection passagere s'y tourne même en habitude. En d'autres pays le Souverain a esté obligé d'exciter par des actes publics le peuple à prendre les mêmes divertissemens les jours de Dimanche après le Service, qu'il pren-

noit bien ſans qu'on l'exhortat à le faire avant que le culte religieux y eut eſté changé avec la confeſſion de foy. Quittons une matiere qui deviendroit bien-toſt trop ſerieuſe, & revenons à noſtre ſujet.

Ceux qui ne connoiſſent pas d'autres théatres que le théatre François, ne comprendront pas d'abord tout le ſens du paſſage de Quintilien que je viens de citer. Quoi qu'on y ait vû quelques pieces aſſez licentieuſes, néanmoins on y a toûjours obſervé une grande décence, ſoit quant aux tons, ſoit quant aux geſtes. Mais il y a des théatres où les Acteurs tombent tous les jours dans le vice que Quintilien reprend, en imitant tous les tons & tous les accens pour ne point entrer dans d'autres détails, que prennent les perſonnes les plus paſſionnées quand elles parlent en pleine liberté.

En liſant l'Art Poëtique d'Horace on voit bien que le vice reproché par Quintilien a la declamation théatrale de ſon temps, venoit de ce qu'on l'avoit voulu rendre plus vive & plus expreſſive, tant du coſté de la recitation que du coſté du geſte, qu'elle ne l'avoit eſté dans les temps anterieurs. Comme Horace a écrit après Ciceron

& avant Quintilien, il est curieux d'examiner ce qu'il dit sur les changemens arrivez dans la declamation théatrale, & sur la difference qu'il y avoit entre la nouvelle maniere de reciter & l'ancienne.

Autre-fois, dit il, on ne se servoit point pour accompagner ni pour soûtenir les chœurs de flutes d'un volume égal à celui de nos trompettes, & qu'il fallut relier avec du fil d'archal. On n'employoit au théatre que des instrumens à vent des plus simples, & dont la portée étoit très bornée, parce qu'ils n'étoient percez que d'un petit nombre de trous.

Tibia non ut nunc oricalcho vincta tubaque
Æmula, sed tenuis simplex que foramine pauco
Adspirare & adesse choris erat utilis.

De art

Mais, ajoûte Horace, la chose est bien changée. Prémierement, le mouvement a esté acceleré, & l'on se sert pour le regler de mesures dont on ne se servoit pas autrefois, ce qui a fait perdre à la recitation son anciene gravité.

Accessit numeris que modis que licentia major.

On a encore donné, continuë Horace, aux instrumens une portée plus grande que celle qu'ils avoient precedament. Les tons sur lesquels on declame s'étant ainsi augmentez, il entre plus de sons differens dans la recitation qu'il n'y en entroit autrefois. Il faut que les Acteurs tirent de leurs poumons bien des sons qu'ils n'étoient pas obligez d'en tirer, s'ils veulent suivre ces nouveaux instrumens qui leur font leur procès, pour ainsi dire, avec severité, quand ils y manquent. En effet plus une declamation étoit chantante, plus les fautes de ceux qui l'executoient devoient estre sensibles.

Qu'il me soit permis, pour éclaircir ce passage d'Horace, de me servir d'une comparaison tirée du chant de l'Eglise. Saint Ambroise ne fit entrer dans le chant qu'on nomme encore aujourd'hui le chant Ambroisien, que quatre modes, qu'on apelle les *Autentiques*. Ce chant en étoit toujours plus grave, mais il en avoit moins de beauté & d'expression. Des quinze cordes ou des quinze notes principales qu'avoit le systéme de la musique harmonique, il y avoit même quatre tons, sçavoir, le ton le plus haut & les trois tons les plus bas qui n'entroient point dans le

chant Ambroiſien. Quand Saint Ambroiſe le compoſa, les théatres étoient encore ouverts, & l'on y recitoit dans la même langue en laquelle on chantoit à l'Egliſe. Ce Saint ne voulut point aparement qu'on entendit à l'Egliſe les tons propres & frequens au Théatre. Saint Gregoire qui regla le chant qu'on apelle Gregorien, environ cinquante ans après que les theatres eurent eſté fermez, y employa huit modes, en ajoûtant aux quatre dont Saint Ambroiſe s'étoit ſervi, les modes apellez *Plagaux*. Ainſi les quinze chordes de la muſique ancienne entrerent dans le chant Gregorien, que tout le monde a trouvé plus beau que l'Ambroſien.

Dict. de muſ. de Broſſard.

Horace reprend la parole. Les Acteurs ſe ſont encore trouvé en même temps dans l'obligation de preſſer leur geſte & de haſter leur prononciation, parce que le mouvement avoit eſté acceleré. Ainſi leur declamation precipitée a paru une maniere de reciter toute nouvelle. Enfin il eſt devenu neceſſaire que le joueur d'inſtrument qui doit donner des tons ſi difficiles à prendre, paſſât ſouvent d'un endroit de la ſcene à l'autre, afin que les tons qu'il donneroit fuſſent mieux entendus des Acteurs

quand il s'aprocheroit d'eux. Ainsi nôtre declamation théatrale est devenuë si vive & si passionnée que l'Acteur qui devroit reciter le plus posement, qu'un personnage qui raisonne sensement sur l'avenir, débite aujourd'hui les maximes les plus sages avec autant d'agitation que la prêtresse de Delphes en pouvoit montrer lorsqu'elle rendoit ses Oracles assise sur le Trepié.

Sic prisca motumque & luxuriam addidit arti
Tibicen, traxit que vagus per pulpita vestem;
Sic etiam fidibus voces crevere severis
Et tulit insolitum eloquium facundia praeceps,
Utilium que sagax rerum & divina futuri,
Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.

La gesticulation precipitée de ces Acteurs aura paru des mouvemens convulsifs à ceux qui avoient esté accoûtumez à une recitation plus unie & plus lente. C'est ainsi que le jeu des Comediens Italiens paroistroit une declamation de possedez à des spectateurs qui n'auroient jamais vû jouer que des Comediens Anglois. La nouvelle maniere de reciter aura donc paru fort extraordinaire aux Romains dans ses commencemens, mais ils s'y seront habi-

tuez dans la ſuitte, parce qu'on s'accoûtume facilement aux nouveautez qui mettent plus de mouvement & qui jettent plus d'ame dans les repreſentations théatrales.

J'ai même de bonnes raiſons pour croire que la premiere cauſe du changement qui ſurvint dans la declamation théatrale du temps de Ciceron, venoit de ce que les Romains, qui depuis cent ans avoient beaucoup de commerce avec les Grecs, dont ils alloient même étudier les arts & les ſciences, changerent alors leur prononciation. Le théatre n'aura fait qu'imiter le monde & coppier ſon original.

C'eſt Ciceron même qui nous aprend que la prononciation des Romains de ſon temps étoit bien differente de la prononciation de leurs Anceſtres. Elle étoit devenuë chargée d'accens, d'aſpirations & de ports de voix imitez de la prononciation des étrangers. C'eſt ce que Ciceron apelle une nouvelle mode venuë d'ailleurs. *Peregrinam inſolentiam.* Jugeons, dit cet Auteur, de l'ancienne prononciation par la maniere dont quelques femmes prononcent encore aujourd'hui. Comme les femmes frequentent moins de monde que les hommes, elles ſont moins ſujettes qu'eux à rien

alterer dans la prononciation qu'elles ont aprise durant l'enfance. Lorsque j'entends parler ma belle-mere, continuë Ciceron, il me semble que j'entends reciter les pieces de Plaute & de Nœvius car elle prononce uniment, sans emphase & sans affecter les accens & les inflexions de voix des langues étrangeres ? Ne suis-je pas bien fondé à croire que le Pere de Lælia prononçoit comme elle prononce. *Equidem cum audio socrum meam Læliam, facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conservant quod multorum sermonis expertes tenent semper quæ prima didicerunt, sed eam sic audio ut Plautum mihi ac Nœvium videar audire, sono ipso vocis ita recto & simplici ut nihil ostentationis aut imitationis afferre videatur, ex quo sic locutum ejus patrem judico.* Les nations peuvent changer de prononciation comme elles peuvent changer de langue. Sous le regne de Henri IV. le ton & la prononciation des Gascons s'introduisoient à la Cour de France. Mais la mode de prendre l'un & l'autre y finit avec le regne de ce Prince, qui les aimoit & qui les avançoit preferablement à ses autres sujets, parce qu'il étoit né & parce qu'il avoit esté élevé dans leur pays.

De Or. lib. 3.

Il eſt comme impoſſible que le geſte des perſonnes qui parlent une langue dont la prononciation eſt devenuë plus ſonore & plus accentuée, ne devienne pas auſſi, & plus vif & plus frequent. Cela s'enſuit de l'organiſation du corps humain. *Geſtus cum ipſa orationis celeritate crebreſcit*, dit Quintilien. En effet cet Auteur, aprés avoir loüé les preceptes que Ciceron donne ſur le geſte de l'Orateur, ajoûte : Nous ſommes accoûtumez preſentement à voir un geſte plus animé. Nous exigeons même de nos Orateurs cette action plus agitée, pour ainſi dire *Sed jam recepta eſt actio paulo agitatior, etiam & exigitur.*

Lib. 11. cap. 3.

Ibid.

Pline le jeune qui avoit eſté diſciple de Quintilien, écrit à un de ſes amis qu'il a honte de lui raconter ce qu'avoient dit les Orateurs qu'il venoit d'entendre & de l'entretenir des diminutions de voix effeminées, dont leur declamation étoit remplie. *Pudet referre quæ & quam fracta pronunciatione dicantur.* Une declamation où l'on veut mettre trop d'expreſſion, doit tomber dans les deux vices opoſez. Quelquefois elle doit eſtre trop emportée & remplie d'exclamation outrées. Quelquefois la recitation doit eſtre trop énervée.

Ep. 14. lib. 11.

Ibid. Auſſi Pline reproche-t'il encore à la declamation qu'il cenſure de degenerer quelquefois en criaillerie. Il l'apelle, *Immodicum inſolitum que clamorem.* Cet Auteur raconte encore que Domitius Afer, Orateur celebre dans l'hiſtoire Romaine, & qui pouvoit avoir commencé de plaider environ trente ans après la mort de Ciceron, appelloit la nouvelle mode de declamer, la perte de l'éloquence. *Artificium hoc periit*, diſoit-il, après avoir entendu plaider de jeunes gens. Mais la critique d'Afer étoit peut-eſtre une cenſure outrée. Du moins eſt-il certain que cet Orateur declamoit dans un goût entierement opoſé à celui qu'il reprend icy. *Cum apud Centumviros diceret graviter & lente, hoc enim illi actionis genus erat*, dit Pline en parlant de lui. Auſſi mon intention n'eſt-elle pas, en raportant tous ces paſſages, de prouver que les Romains ayent eu tort de changer leur maniere de declamer, mais bien de montrer qu'ils la changerent réellement, & que ce fut du temps de Ciceron qu'ils commencerent à le faire.

Il eſt vrai, ſuivant les apparences, qu'on aura outré les choſes, parce que la moderation eſt rare parmy les hommes, & parce que les Com-

poſiteurs de declamation, les joueurs d'inſtrumens & les Acteurs ſe ſeront piquez de rencherir les uns ſur les autres en fait d'expreſſion. C'eſt ce qui arrive toûjours dans les nouveautez qui ſont goûtées du public.

La muſique a eu en France depuis quatre-vingt ans une deſtinée aprochante de celle que la declamation eut à Rome du temps de Ciceron. Il y a quatre-vingt ans que les chants qui ſe compoſoient en France n'étoient generalement parlant, qu'une ſuitte de notes longues, & ce que les Muſiciens apellent quelquefois *du gros Fa.* Le mouvement de l'execution étoit très lent. Les Chantres ni les Joueurs d'inſtrumens n'étoient point même capables d'executer une muſique plus difficile. On ne ſongeoit pas encore à en compoſer d'autres. Peut-eſtre avoit-on fait mieux dans les temps anterieurs, mais on étoit déchu. Ceux qui ſçavent le mieux la muſique & l'hiſtoire de la muſique que j'ai toûjours conſultez avant que de rien mettre ſur le papier, m'ont aſſuré que l'état de noſtre muſique étoit il y a quatre-vingt ans tel que je le décris. La neceſſité n'avoit pas même encore apris à la meſurer en l'écrivant. Le goût a bien changé depuis, &

la progreſſion de nos chants eſt devenuë ſi accelerée qu'ils ſont quelquefois & ſans agrément & ſans expreſſion.

Ce changement a eſté l'occaſion d'un changement encore plus grand ſurvenu dans la danſe, & principalement dans la danſe du théatre. Il y a ſoixante ans que le mouvement de tous les airs de Ballet étoit un mouvement lent, & leur chant, s'il eſt permis d'uſer de cette expreſſion, marchoit poſément, même dans ſa plus grande gaieté.

On executoit ces airs avec des Luths, des Theorbes & des Violes qu'on méloit à quelques Violons, les pas & les figures des Ballets compoſez ſur les airs dont je parle étoient lents & ſimples. Les danſeurs pouvoient garder toute la decence poſſible dans leur maintien, en executant ces Ballets, dont la danſe n'étoit preſque pas differente de celle des Bals ordinaires.

Le petit Moliere avoit à peine montré par deux ou trois airs qu'il étoit poſſible de faire mieux, quand Lulli parut & quand il commença de compoſer pour les Ballets de ces airs qu'on apelle des airs de viteſſe. Comme les danſeurs qui executoient les Ballets compoſez ſur ces airs étoient obligez à ſe mouvoir avec plus de viteſſe & plus

d'action que les danſeurs ne l'avoient fait juſqu'a lors, bien des perſonnes dirent qu'on corrompoit le bon goût de la danſe, & qu'on alloit en faire un *Balladinage*. Les danſeurs eux-mêmes n'entrerent qu'avec peine dans l'eſprit des nouveaux airs, & ſouvent il arriva que Lulli fut obligé d'en compoſer lui même les entrées. Il fut obligé de faire lui-même l'entrée de la Chaconne de Cadmus, parce que Beauchamps qui compoſoit alors ſes Ballets n'entroit point à ſon gré dans le caractere de cet air de violon.

Le ſuccès des airs de viteſſe donna l'idée à Lulli d'en compoſer qui fuſſent à la fois & viſtes & caracteriſez. On apelle communement des airs caracteriſez ceux dont le chant & le rithme imitent le goût d'une muſique particuliere, & qu'on imagine avoir eſté propre à certains peuples, & même à de certains perſonnages fabuleux de l'antiquité, qui peut-eſtre n'exiſterent jamais. L'imagination forme une idée ſur le chant & ſur la muſique, convenable à certains perſonnages, ſuivant ce qu'on peut ſçavoir du caractere de ces perſonnages à qui le muſicien prête des airs de ſon invention. C'eſt ſur le raport que ces airs peuvent avoir avec

cette idée, laquelle bien qu'elle ſoit une idée vague eſt néanmoins à peu près la même dans toutes les teſtes, que nous jugeons de la convenance de ces mêmes airs. Comme nous le dirons tantoſt, il eſt un vrai-ſemblable, même pour cette muſique imaginaire. Quoique nous n'ayons jamais entendu la muſique de Pluton, nous ne laiſſons pas de trouver une eſpece de vrai ſemblance dans les airs de violon, ſur leſquels Lulli fait danſer la ſuitte du Dieu des Enfers dans le quatriéme Acte de l'Opera d'Alceſte, parce que ces airs reſpirent un contentement tranquille & ſerieux, & comme Lulli le diſoit lui-même, *une joie voilée*. Car ces airs caracteriſez ſont ſuſceptibles de toutes ſortes d'expreſſions de joye & de douleur, d'amour & d'emportements furieux, comme les autres airs. Ils expriment la même choſe que les autres airs, mais dans un goût particulier & conforme à ce caractere, que j'appellerois, ſi je l'oſois, un caractere perſonel.

Comme les Compoſiteurs de Ballet dont Lulli ſe ſervoit ne ſe perfectionnoient pas auſſi viſte que lui, il fut obligé ſouvent de compoſer encore lui-même le Ballet des airs d'un caractere marqué.

Lulli ſix mois avant que de mourir fit lui-même le Ballet de l air ſur lequel il vouloit faire danſer les Ciclopes de la ſuitte de Polipheme. Mais les danſeurs ſe ſont tellement perfectionnez dans la ſuitte qu'ils ont rencheri ſur les Muſiciens, auſquels ils ont ſuggeré quelquefois l'idée d'airs de violon d'un caractere nouveau & propre à des Ballets dont ils avoient imaginé l'idée.

Dans l'Opera de Galatée.

Cette émulation a donné lieu de mettre dans les Ballets & dans les airs de violon une varieté & une élegance qu'on n'y voyoit pas autrefois. Il y a ſoixante ans que les Faunes, les Bergers, les Payſans, les Ciclopes & les Tritons danſoient preſque uniformement. La danſe eſt aujourd'hui diviſée en pluſieurs caracteres, & chacun de ces caracteres a ſur le Théatre des pas, des attitudes & des figures qui lui ſont propres. Les femmes mêmes ſont entrées peu à peu dans ces caracteres. Elles les marquent dans leur danſe auſſi-bien que les hommes.

Je ne dirai pas qu'on n'ait point quelquefois gâté la danſe à force de vouloir l'enrichir & de vouloir la rendre plus expreſſive. Mais c'eſt une deſtinée inevitable à tous les arts qui font un progrès conſiderable. Il ſe trouve

toûjours des Artisans qui passent le but & qui défigurent leur ouvrage à force de vouloir le rendre élegant. Les personnes qui tiennent pour l'ancien goût alleguent ordinairement les excès où tombent les Artisans qui outrent ce qu'ils font, lorsqu'elles veulent prouver que le goût nouveau est viticux. Mais le public qui sçait discerner entre les défauts de l'art & les défauts de l'Artisan ne trouve pas que les inventions nouvelles soient de mauvaises choses, parce qu'on en abuse. Ainsi le public s'est si bien accoûtumé à la nouvelle danse de théatre, qu'il trouveroit fade aujourd'hui le goût de danse, lequel y regnoit il y a soixante ans. Ceux qui ont vû nôtre danse théatrale arriver par dégrez à la perfection où elle est parvenuë, n'en sont pas si frappez, mais les étrangers qui ont esté longtemps sans venir en France sont très surpris d'un progrès qui leur semble un progrès subit. Je reviens à la declamation théatrale des Anciens. Ce que je vais dire sur la maniere dont elle s'executoit suffiroit seul pour prouver tout ce que je puis avoir avancé.

La declamation de plusieurs scenes des pieces dramatiques étoit alors partagée entre deux Acteurs. L'un étoit

chargé de prononcer, & l'autre étoit chargé de faire les gestes. Or, comment auroit-il esté possible que ces deux Acteurs eussent toûjours esté d'accord entr'eux & avec l'accompagnement, si la declamation n'avoit pas esté concertée, de maniere que chacun sçût precisement ce que son compagnon devoit faire, & dans quel espace de tems il le feroit? Cela pouvoit il s'arranger sans qu'il y eut rien d'écrit. Titelive, après avoir fait l'histoire des premieres representations théatrales qu'on vit à Rome, après avoir parlé des premiers progrês du théatre, raconte en continuant l'histoire de la scene, l'avanture qui donna l'idée de partager la declamation, pour ainsi dire, en deux tâches, & il dit les raisons qui furent cause que l'usage de le faire s'établit comme le bon usage.

L'an de R. 391.

Livius Andronicus, Poëte celebre & qui vivoit à Rome environ six vingt ans après qu'on y eut ouvert les théatres, jouoit lui-même dans une de ces pieces. C'étoit alors la coûtume que les Poëtes Dramatiques montassent eux-mêmes sur le théatre pour y reciter leurs ouvrages. Le peuple qui se donnoit la liberté qu'il prend encore en France & en Italie de faire repeter les

endroits qui lui plaisent. Le peuple, dis-je, à force de crier *Bis*, le mot est Latin, fit reciter si long-temps le pauvre Andronicus qu'il s'enrouat. Hors d'état de declamer davantage, il fit trouver bon au peuple qu'un Esclave placé devant le joueur d'instrument recitat les vers; & tandis que cet Esclave recitoit Andronicus faisoit les mêmes gestes qu'il avoit fait en recitant lui-même. On remarqua que son action étoit beaucoup plus animée, parce qu'il employoit toutes ses forces à faire les gestes quand un autre étoit chargé du soin & de la peine de prononcer. Delà, continuë Titelive, naquit l'usage de partager la declamation entre deux Acteurs, & de reciter, pour ainsi dire, à la cadence du geste des Comediens; & cet usage a si bien prevalu que les Comediens ne prononcent plus eux-mêmes que les dialogues. *Livius ... idem scilicet quod omnes tunc erant suorum carminum actor, dicitur cum sæpius revocatus vocem obtudisset venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigenti motu, quia nihil vocis usus impediebat. Inde ad manum cantari histrionibus cœptum, diverbia que tantum ipsorum voci relicta.*

Hist. lib. 7.

Le paſſage que je viens de citer n'a pas beſoin d'autre Commentaire que d'une explication autentique des mots *Canticum* & *Diverbium*. Nous la trouvons dans Diomede. Ce Grammairien après avoir dit que les pieces de théatre étoient compoſées de chœurs, de dialogues & de monologues, ajoûte : Les dialogues ſont les endroits d'une piece où pluſieurs perſonnes converſent enſemble. Les Cantiques ſont les endroits dans leſquels un Acteur parle ſeul, & s'il y a un ſecond perſonnage ſur la ſcene, ce ſecond perſonnage ne converſe point avec le premier. Il ne doit parler que pour dire ce que nous apellons des *a parte*. *Membra Comœdiarum tria ſunt, diverbium, canticum & chorus. Diverbia ſunt partes Comœdiarum in quibus diverſorum perſonæ verſantur. In Canticis autem una tantum debet eſſe perſona, aut ſi duæ fuerint ita debent eſſe ut ex oculto una audiat & eloquatur, ſed ſecum ſi opus fuerit verba faciat.* On fera reflexion que ces endroits d'une piece Dramatique que les Anciens apelloient des Cantiques, ſont ordinairement les endroits les plus paſſionez, parce que l'Acteur qui ſe croit dans une entiere liberté, y donne l'eſſort à ſes ſentimens les plus ſecrets &

De Art. Gr. lib. 3. cap. 4.

les plus impetueux qu'il contraint ou qu'il deguise dans les autres scenes.

On peut se faire quelque idée du chant ou de la declamation harmonieuse de ces Cantiques parce qu'en dit Quintilien, quoi qu'il n'en parle que par occasion. Cet Auteur en raisonnant sur un endroit de l'Oraison de Ciceron pour Milon, qui devoit devenir emphatique dans la prononciation, dit qu'il tenoit du Cantique. On sent bien, ajoûte Quintilien, qu'il est impossible de le reciter sans renverser un peu la teste en arriere, comme l'on est porté à le faire par un instinct machinal lorsqu'on veut prononcer quelque chose avec emphase. La voix a une issuë plus aisée lorsqu'on tient la teste dans cette situation. *Pleniore tamen hæc canali fluunt. Vos Albani tumuli atque luci & Nam Cantici quiddam habent, sensim que resupina sunt.* Quintilien dit encore dans un autre endroit que nous avons déja cité quand nous avons voulu prouver que la declamation des Anciens n'étoit pas un chant musical tel que les nostres, qu'il faut bien qu'un enfant à qui l'on fait lire les Poëtes les lise autrement qu'il ne liroit de la prose, mais qu'il ne faut pas qu'il laisse échaper sa voix comme s'il recitoit un

Lib. 11. *cap.* 3.

Cantique sur le théatre. *Sit autem lectio virilis & cum suavitate quadam gravis, non quidem prosæ similis quia carmen est & Poetæ canere se testantur. Non tamen in Canticum dissoluta.*

Lib. 1. cap. 10.

Comme Titelive ne fait que narrer l'origine de l'usage qui se pratiquoit de son temps, je ne songerois point à confirmer son recit par le temoignage d'autres Auteurs, si la chose qu'il nous apprend ne devoit point paroistre extraordinaire. Mais comme il est impossible que bien des gens ne la trouvent pas étrange, je crois à propos de raporter encore quelques passages des Auteurs anciens, qui disent la même chose que Titelive.

Valere Maxime qui écrivoit sous Tibere raconte l'avanture d'Andronicus presque dans les mêmes termes que Titelive. Il dit, en parlant de ce Poete. *Is sui operis Actor cum sæpius a populo revocatus vocem obtudisset, adhibito pueri & tibicinis concentu gesticulationem tacitus peregit.*

Lib. 2. cap. 4.

Lucien dans l'écrit qu'il a composé sur l'art de la danse, tel que l'avoient les Anciens, dit en parlant des personnages tragiques, qu'on leur entend prononcer de temps en temps quelques vers Iambes, & qu'en les prononcant

De Orchesi.

ils n'ont attention qu'à bien faire sortir leur voix , car les Artisans ou les Poëtes qui ont mis les pieces au théatre ont pourvû au reste. Cet Auteur ajoûte quelques lignes après. *Autrefois les mêmes personnes recitoient & faisoient les gestes, mais comme l'action troubloit la liberté de la respiration, & nuisoit ainsi à la prononciation, on a donné à ceux qui font les gestes des chanteurs qui prononçassent pour eux.*

Tous ces recits sont encore apuyez du temoignage de Donat, qui a écrit expressement sur le théatre. Les Comediens, dit il, en parlant des pieces de Térence, prononçoient eux-mêmes les Dialogues, mais les Cantiques étoient mis en modulation, non-point par le Poëte, mais par un habile Musicien. *Diverbia histriones pronuntiabant. Cantica vero temperabantur modis non a Poeta sed à perito artis Musices factis.* Peut-estre cela signifie-t'il ce dont nous parlerons tantost, c'est à-dire que les Cantiques étoient notez avec les notes dont les Anciens se servoient pour écrire leur musique, au lieu que les dialogues n'étoient notez qu'avec les accens.

Frag. de trag. & com.

Enfin Isidore de Seville, qui du moins a pû voir des gens qui eussent vû representer sur les anciens théatres de

Rome, fait mention de ce partage de la declamation entre deux Acteurs. Il dit, en parlant d'une des parties du théatre, que c'étoit là que les Poëtes & ceux qui chantoient des Tragedies ou des Comedies ſe plaçoient pour prononcer leurs recits, durant leſquels d'autres Acteurs faiſoient les geſtes. On voit par l'hiſtoire de Livius Andronicus raportée dans Titelive & par pluſieurs autres paſſages des Auteurs anciens, que les Poëtes chantoient ſouvent dans leurs pieces, c'eſt-à dire qu'ils y prononcoient eux-mêmes ces endroits que les geſticulateurs ne prononcoient pas. *Ibi enim Poetæ, Comædi & Tragædi ad certamen conſcendebant, iis que canentibus alii geſtus edebant.* Quatre vers d'une Epigramme de l'Anthologie décrivent très-bien un acteur qui fait les geſtes convenables à ce que recitent d'autres acteurs après que le chœur a ceſſé de chanter.

Or. lib. 18. cap. 44.

Ingreſſus ſcenam populum ſaltator adorat.
Solerti ſpondens prodere verba manu
Nam cum grata chorus diffudit cantica, dulcis
Quæ reſonat cantor motibus ipſe probat.

Nous expoſerons plus bas pourquoi nous traduiſons *Saltator* par Acteur.

Il eſt à propos de faire penſer icy le lecteur à trois choſes. L'une eſt que

les théatres des Anciens étoient bien plus vastes que les nostres, & qu'ils étoient encore moins éclairez. Comme je le dirai tantost, le jour qui éclairoit la scene antique n'y pouvoit pas jetter autant de lumiere que nos illuminations théatrales en jettent sur la scene des théatres modernes. Ainsi les Anciens ne voyoient pas leurs Acteurs d'aussi près ni aussi distinctement que nous voyons les nostres. La seconde est que les Acteurs des Anciens jouoient masquez, & par consequent on ne pouvoit pas voir aux mouvemens de la bouche & à ceux des muscles du visage s'ils parloient ou s'ils ne parloient pas. Ainsi le spectateur ne sentoit pas le ridicule qu'on imagine d'abord dans deux personnes d'ont l'une feroit des gestes sans parler, tandis que l'autre reciteroit sur un ton pathetique les bras croisez. En troisiéme lieu, comme les masques des Comediens servoient alors pour augmenter la force de la voix, ainsi que nous l'exposerons plus bas, ces masques devoient en alterer le son assez pour rendre difficile de connoître si par exemple la voix que Micion avoit eûë dans le Cantique étoit la même voix que Micion avoit dans les dialogues. Suivant les aparences, on choisissoit

choisissoit un *chanteur* dont la voix approchat autant qu'il étoit possible de la voix du Comedien, & l'on peut croire qu'il n'étoit plus possible de reconnoître les deux voix & de les distinguer quand elles avoient passées par le masque. Ce chanteur se plaçoit sur une espece d'estrade laquelle étoit vers le bas de la scene.

Isid. or. lib. 18.

Dès qu'on est une fois au fait du partage de la declamation sur le théatre des Anciens, on en rencontre des preuves dans bien des livres où l'on n'en aperçoit pas avant que d'avoir esté informé de cet usage. On entend, par exemple, distinctement le passage où Suetone dit que Caligula aimoit avec tant de passion l'art du chant & l'art du geste, que même dans les spectacles publics il ne s'abstenoit pas de prononcer tout haut avec l'Acteur qui recitoit les vers, ni de faire le même geste que l'Acteur qui étoit chargé de la partie de la gesticulation, soit pour aprouver ce geste, soit pour y changer quelque chose. *Canendi ac saltandi voluptate ita efferebatur ut ne publicis quidem spectaculis temperaret quominus & tragœdo pronuntianti concineret & gestum histrionis quasi laudans vel corrigens palam effingeret.* On remarquera que Suetone em-

In Caio. Cæs.

ploye icy les termes de chanter & de prononcer comme des termes ſinonimes en langage de théatre, & qu'il employe de même le mot de *danſe* & celui de *faire les geſtes*. Cet Auteur ne fait en cela que donner à l'eſpece le nom du genre. Nous allons voir que chez les Anciens l'art du geſte étoit une des eſpeces dans leſquelles l'art de la danſe ſe diviſoit. Noſtre danſe n'étoit qu'une des eſpeces de l'art que les Grecs apelloient *Orcheſis*, & les Romains *Saltatio*. Mais comme les traducteurs François rendent ces deux mots par celui de danſe, cet équivoque a donné lieu à bien des idées fauſſes.

Platon dit que l'art que les Grecs nommoient Orcheſis, conſiſte dans l'imitation de tous les geſtes & de tous les mouvements que les hommes peuvent faire. Suivant Varron le mot de *Saltatio* ne venoit pas de *Saltus*, qui ſignifie *Sault*, mais du nom d'un Arcadien apellé Salius, qui le premier avoit enſeigné cet art aux Romains. *Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio qui primus docuit Romanos adoleſcentes nobiles ſaltare.*

Des loix lib. 7.

Iſid. or. lib. 18. cap. 50.

On conçoit bien donc que celles des danſes artificielles des Anciens, où l'on imitoit par exemple les ſauts & les

gambades que des Paysans peuvent faire après avoir bu, ou les bonds forcenez des Bachantes ressembloient à nos danses, en un mot qu'on y tripudioit. Mais les autres danses des Anciens, où l'on imitoit l'action de gens qui ne sautent pas, & pour parler à nostre maniere, qui ne dansent point, n'étoit qu'une imitation des démarches, des attitudes du corps, des gestes, en un mot de toutes les demonstratious dont les hommes accompagnent ordinairement leurs discours, où dont ils se servent quelquefois pour donner leurs sentimens à comprendre sans parler actuellement. Il convient donc de se faire une idée de l'art apellé *Saltatio*, comme d'un art qui comprenoit nonseulement l'art de nôtre danse, mais aussi l'art du geste, ou cette danse dans laquelle on ne dansoit point, à proprement parler.

Suivant Athenée, Telestes avoit été l'inventeur de cette espece de jeu muet ou de danse sans saults, laquelle nous apellerons icy le plus souvent l'art du geste, & nous ne ferons que lui donner le même nom que lui donnoient souvent les Anciens. Ils l'appelloient souvent *Chironomie*, & ce mot traduit litteralement signifie la regle de la main.

Deip. lib. 1.

Orcheſt. J. Meurſ.

Comme l'art du geſte ſe ſubdiviſoit encore en pluſieurs eſpeces, on ne doit pas eſtre ſurpris qu'il ſe ſoit trouvé chez les Anciens un nombre de danſes differentes aſſez grand pour mettre Meurſius en état de compoſer de leurs noms rangez, ſuivant l'ordre alphabetique, un dictionaire entier. Mais il en étoit de la danſe des Anciens comme de leur muſique. Comme la muſique des Anciens donnoit des preceptes pour bien des choſes dont noſtre muſique ne ſe méle pas, de même leur art de la danſe enſeignoit bien des choſes que l'art de la danſe n'enſeigne point aujourd'hui.

Ceux qui ont lû les ouvrages des Anciens dans les langues où ils ont eſté écrits, peuvent ſe ſouvenir qu'ils ont vû pluſieurs fois le mot de *Saltatio*, employé en des occaſions où l'on ne ſçauroit l'entendre d'une danſe pareille à la noſtre. J'eſpere néanmoins que je n'ennuyerai perſonne en raportant beaucoup de choſes qui prouvent que les Anciens avoient pluſieurs *Saltations* où l'on ne danſoit pas.

Les Auteurs qui ont donné la diviſion de la muſique des Anciens, font preſider à leur danſe la muſique Hipocritique. Elle étoit la même que les

Latins apellent quelquefois la musique muette. Nous avons dit que son nom venoit de celui d'Hipocrite, qui signifie dans son sens propre un contrefaiseur; le nom le plus ordinaire que les Grecs donnassent à leurs Comediens, étoit celui d'Hipocrites.

Le lecteur voit déja par le peu que j'ai dit touchant cet art que les gestes dont il enseignoit la signification & l'usage, n'étoient pas ainsi que ceux de nos danseurs le sont ordinairement, des attitudes & des mouvemens qui ne servissent que pour la bonne grace. Les gestes de la danse antique devoient dire, ils devoient signifier quelque chose. Voici les preuves que j'ai promises.

Apulée nous a laissé la description d'une representation du jugement de Paris executée par des Comediens Pantomimes qui jouoient sans parler, & dont le jeu s'apelloit *Saltatio*. Lorsque cet Auteur parle de la demarche de ses Acteurs sur le théatre, il employe le terme *incedere*, qui signifie proprement marcher. En un autre endroit pour dire que Venus ne déclamoit que des yeux, il dit qu'elle ne dansoit que des yeux. *Et non nunquam saltare solis oculis.* Aussi voyons-nous que les Anciens

Metam lib. 10.

ne vantent presque jamais les jambes & les pieds des *Saltatores* ou de leurs danseurs. Ce sont leurs bras, ce sont principalement leurs mains que les Anciens louent. Une Epigramme de l'Anthologie Grecque reproche à un Acteur lequel avoit *dansé* le rolle de Niobé, qu'il ne s'étoit pas remué plus que l'auroit fait le rocher dans lequel Niobé fut metamorphosée, & qu'il n'étoit pas sorti de sa place. Rien ne convient moins qu'un habillement long à un homme qui danse à nostre maniere. Or nous voyons que les *Saltatores* des Anciens étoient souvent vétu de long. Suetone dit, en parlant de Caligula, qui aimoit la *Saltation* avec fureur, *Magno tibiarum & scabellorum crepitu cum palla tunicaque talari prosiluit & desaltato cantico abiit.*

Lib. 1.

Ce que dit Quintilien en parlant de la necessité d'envoyer les enfans dans les Ecoles où lon enseignoit l'art de la *Saltation*, suffiroit seul pour persuader que l'art du geste en étoit la principale partie. Il ne faut pas, dit cet Auteur, avoir honte d'aprendre ce qu'on doit estre obligé de faire un jour. D'ailleurs, ajoûte t'il, la Chironomie ou l'art du geste est un art connu dès les temps heroiques. Les plus grands hommes de

la Grece, & Socrate même l'ont aprouvé. Ne voyons-nous pas encore par l'ancienne inſtitution des danſes des Preſtres Saliens, que nos vieux Romains n'ont pas dedaigné cet art Enfin l'uſage s'en eſt conſervé juſqu'à nous ſans eſtre blâmé. Mais je veux qu'on quitte ſon maître au ſortir de l'enfance, & qu'on ne retienne de cet exercice que la grace & l'air aiſé dans l'action. Le geſte de l'Orateur doit eſtre très different du geſte du *danſeur*. *Et certe quod facere oporteat non indignum eſt diſcere cum præſertim hac Chironomia quæ eſt ut nomine ipſo declaratur lex geſtus, & ab illis heroicis temporibus orta ſit & à ſummis Graciæ viris & ab ipſo etiam Socrate probata... Neque id veteribus Romanis dedecori fuit. Argumentum eſt ſacerdotum nomine durans ad hoc tempus ſaltatio. Cujus etiam diſciplinæ uſus in noſtram uſque ætatem ſine reprehenſione deſcendit. A me autem non ultra pueriles annos retinebitur nec in his ipſis diu. Neque enim geſtum Oratoris componi ad ſimilitudinem ſaltatoris volo, ſed ſubeſſe aliquid ex hac exercitatione.*

Lib. pr. cap. II.

Cependant Macrobe nous a conſervé le fragment d'une harangue de Scipion l'Emilien, dans laquelle le deſtructeur de Carthage parle avec chaleur

contre des inconveniens qu'il n'étoit pas facile d'écarter des Ecoles où l'on enseignoit l'art du geste. Nos jeunes gens, dit Scipion, vont dans l'Ecole des Comediens aprendre à reciter, exercice que nos Ancestres regardoient comme une profession d'esclave. Des garçons, des filles de condition frequentent les Ecoles où l'on enseigne l'art de la danse. En quelle compagnie s'y trouvent-elles? *Eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quod majores nostri ingenuis probro duci voluerunt. Eunt inquam in ludum saltatorium inter Cinædos, virgines puerique ingenui.* On peut voir encore dans l'Oraison de Ciceron pour Murerena, à qui Caton avoit reproché d'être un *Danseur*, que l'usage de la *Saltation* n'étoit toleré dans les hommes graves qu'à la faveur de bien des circonstances.

Sati. lib. 2. cap. 8.

Revenons à Quintilien. Cet Auteur dit encore dans un autre endroit, qu'il ne faut pas qu'un Orateur prononce comme un Comedien, ni qu'il fasse ses gestes comme un *Danseur. Non Comædum in pronunciatione, non saltatorem in gestu facio.* Voici, suivant les aparences, une de ses raisons.

Lib. pr. cap. 14.

Les gestes que l'art apellé *Saltatio* enseignoit, n'étoient point des gestes,

pour ainſi dire, vuides de ſens, mais des geſtes qui devoient ſignifier quelque choſe intelligiblement, des geſtes qui devoient parler. Or les geſtes ſignificatifs ſont de deux eſpeces. Les uns ſont des geſtes naturels, & les autres ſont des geſtes artificiels.

Les geſtes naturels ſont ceux dont on accompagne naturellement ſon diſcours, & dont on ſe ſert en parlant. Ce geſte qui pour uſer d'une expreſſion Poëtique parle aux yeux, donne bien plus de force au diſcours. Il anime à la fois & la perſonne même qui parle & celle qui écoute. Qu'on empêche un homme vif de geſticuler en parlant, ſon expreſſion devient languiſſante, & le feu de ſon éloquence s'éteint ? D'un autre coſté l'Orateur que nous voyons & que nous entendons à la fois nous remuë bien davantage que celui dont nous entendons la voix, mais dont nous ne voyons pas les geſtes. Mais il eſt rare que le geſte naturel ſignifie quelque choſe diſtinctement quand on le fait ſans parler. Cela n'arrive même qu'en deux cas. En premier lieu, cela arrive lorſque le geſte naturel ſignifie une *aff[illegible]on*, comme un mal de teſte ou de l'impatience. Mais le geſte naturel ne ſuffit pas même alors pour donner à

connoiſtre les circonſtances de cette affection. En ſecond lieu, le geſte naturel ſignifie quelque choſe ſans le ſecours de la parole, lorſqu'on reconnoiſt ce geſte pour eſtre la même demonſtration qui accompagne ordinairement une certaine phraſe. Alors on ſupoſe que celui qui fait ce geſte a auſſi l'intention de dire ce qu'on dit ordinairement en faiſant cette demonſtration. Le geſte des peuples qui ſont à noſtre Midi étant plus marqué que le noſtre, il eſt beaucoup plus facile à reconnoiſtre quand on le revoit ſans rien entendre. Mais ces geſtes naturels n'ont encore qu'une ſignification toûjours imparfaite, & même équivoque le plus ſouvent.

Ainſi l'homme qui veut exprimer quelque choſe diſtinctement ſans parler, eſt obligé d'avoir recours à ces demonſtrations & à ces geſtes artificiels, qui ne tirent pas leur ſignification de la nature, mais bien de l'inſtitution des hommes. La preuve qu'ils ne ſont que des ſignes artificiels, c'eſt que comme les mots ils ne ſont entendus que dans un certain pays. Les plus ſimples de ces geſtes ne ſignifient que dans une certaine contrée, & l'on ſe ſert ailleurs de ſignes differens pour dire la même

choſe. Par exemple, le geſte de la main dont on ſe ſert en France pour apeller quelqu'un, n'eſt pas le même dont on ſe ſert en Italie pour le même uſage. En differens pays on ſaluë differament. Les demonſtrations & les geſtes dont ſe ſert un homme qui ne veut pas ou qui ne peut point parler, ne ſont donc pas les mêmes préciſement dont on ſe ſert en parlant. Celui qui veut dire par ſignes & ſans proferer aucune parole, mon pere vient de mourir, eſt obligé de ſupléer par des ſignes étudiez & differens de ceux qu'il employeroit en parlant, aux paroles qu'il ne dit pas. Ces ſignes peuvent s'apeller des geſtes artificiels, & en ſuivant l'eſprit de la Logique, *des geſtes d'inſtitution*. On ſçait que la Logique diviſe tous les ſignes en deux genres, qui ſont les ſignes naturels & les ſignes d'inſtitution. La fumée, dit-elle, eſt le ſigne naturel du feu, mais la Couronne n'eſt qu'un ſigne d'inſtitution de la Royauté. Ainſi l'homme qui ſe bat la poitrine fait un geſte naturel qui marque un ſaiſiſſement. Celui qui décrit en geſticulant un front ceint du diadéme, ne fait qu'un geſte d'inſtitution qui ſignifie une teſte couronnée.

Quoi qu'on joignit ſur le théatre la

parole avec le geste dans les repræsentations ordinaires, l'art du geste étoit néanmoins enseigné dans les Ecoles comme l'art de s'exprimer, même sans parler. Ainsi l'on peut croire que les Professeurs qui l'enseignoient suggeroient non seulement tous les moyens imaginables de se faire entendre à l'aide du geste naturel, mais qu'ils montroient encore comment on pouvoit dire sa pensée en se servant des gestes d'institution pour l'exprimer. L'Orateur qui parloit n'avoit pas besoin d'employer ces gestes artificiels pour se faire entendre. D'ailleurs il est comme impossible que plusieurs de ces gestes ne fussent incompatibles avec la décence qu'il devoit garder dans sa declamation. Voilà suivant mon sentiment la raison pour laquelle Quintilien deffend si souvent à son Orateur d'imiter la gesticulation des danseurs ou des *Saltatores*.

Ce que dit Quintilien dans un autre endroit semble rendre ma conjecture une chose certaine. Tous les gestes dont je viens de faire mention, c'est Quintilien même qui parle, partent naturellement avec la parole. Mais il y a une autre espece de gestes qui ne signifient que parce qu'ils décrivent la

chose qu'on veut exprimer par leur moyen. Tel est le geste qui represente l'action d'un Medecin qui taste le poul, & dont on se sert pour signifier un malade. Rien n'est plus vitieux dans un Orateur, ajoûte Quintien, que d'employer dans sa declamation des gestes de cette espece. La declamation de l'Orateur doit estre entierement differente de celle du *danseur.* L'Orateur doit assortir son geste avec le sentiment qu'il exprime, & non-pas avec la signification particuliere de chaque mot qu'il prononce. Nous voyons même, continuë nostre Auteur, que les Comediens qui veulent jouer avec décence s'assujetissent à l'observation de ce precepte; c'est-à-dire qu'ils n'emploient pas, ou du moins qu'ils n'employent que rarement dans leur déclamation des gestes d'institution. *Et ii quidem de quibus sum locutus cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus. Alii sunt qui res imitatione significant ut si ægrotum tentantis venas Medici similitudine ostendas; quod gestus quam longissime in Oratione fugiendum. Abesse enim plurimum a saltatore debet Orator ut sit gestus ad sensum magis quam ad verba accomodatus, quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit.*

Lib. 11. cap. 3.

Ciceron avoit déja dit la même chose que Quintilien. Ciceron veut bien qu'un homme qui se destine a parler en public tâche d'acquerir la grace & l'air aisé de Roscius, mais il ne veut pas qu'il moule son geste sur le geste qu'on enseignoit aux gens de théatre. *Quis neget opus esse Oratori in hoc Oratorio motu statu que Roscii gestu & venustate. Tamen nemo suaserit studiosis dicendi adolescentibus in gestu discendo histrionum more elaborare* Aparament que la plûpart des Comediens ne faisoient pas comme ceux que Quintilien apelle, *Histriones paulo graviores.* Ces Messieurs aimoient mieux se servir des gestes d'institution que des gestes naturels, parce que les gestes d'institution leur paroissent plus propres à faire rire. Ils pensoient qu'ils rendissent leur action plus animée. Cependant les gens de bon goût desaprouvoient cette pratique. Ciceron dit que ce qui leur plaist davantage dans le jeu des Comediens, ce sont les gestes simples & naturels. Les Comediens deplaisent, ajoûte-t'il, lorsqu'ils font des gestes ineptes, ce qui leur arrive quelquefois. *Nam & Palestrici motus sæpe sunt odiosiores & histrionum non nulli gestus inepti non vacant offensione, & in utroque genere quæ sunt recta & simplicia laudantur.*

De Or. lib. prim.

Offic. lib. pr.

On trouve une description curieuse de l'art du geste dans une Lettre que Cassiodore écrivit à Albinus pour lui donner la commission de faire decider par le peuple qui de Thodoron ou de Halandius étoit le meilleur Acteur. Il étoit question davancer le plus habile. Nos ancestres, dit Cassiodore, ont apellé la musique muette celui des arts musicaux, qui montre à parler sans ouvrir la bouche, à dire tout avec les gestes, & qui enseigne même à faire entendre par certains mouvemens des mains comme par differentes attitudes du corps, ce qu'on auroit bien de la peine à faire comprendre par un discours suivi ou par une page d'écriture. *Hanc partem musicæ disciplinæ mutam majores nostri nominaverunt, scilicet quæ ore clauso manibus loquitur & quibusdam gesticulationibus facit intelligi quod vix narrante lingua aut scripturæ textu possit agnosci.* Je crois cependant que les gestes d'institution ne signifioient pas toûjours bien distinctement ce qu'on vouloit leur faire dire, quoi qu'on observat en les instituant une espece d'allusion aux choses qu'ils decrivoient. *Mimus hallucinatur*, dit Apulée. Nous verrons par ce que Saint Augustin dit des Pantomimes, que le raport qui étoit entre le

Var. Ep. lib. pr. Ep. 20.

Flor. lib. 3.

geste & la chose signifiée n'étoit pas si bien marqué qu'on put toûjours le deviner sans interprete, lorsqu'on n'avoit pas apris le langage de la danse antique.

Les Orientaux ont encore aujourd'hui plusieurs danses semblables a celles que décrit Cassiodore. Toutes les Relations en parlent Les Etats de l'Asie ont esté aussi sujets que les Etats de l'Europe à des revolutions politiques, mais il semble que les coûtumes & les usages nationaux n'y soient pas aussi sujets au changement qu'ils le sont dans les parties Occidentales de l'Europe.

Nous voyons encore que les Anciens apelloient indistinctement la même personne *Danseur* & *faiseur de gestes*, parce que la *Saltation* étoit le genre & l'art du geste de l'espece. L'Orateur Hortensius, le contemporain & le rival de Ciceron, étoit dans ses manieres & dans la façon de se mettre ce que nous apellons pretieux. On disoit de lui qu'après avoir esté long-temps un Comedien il étoit devenu une Comedienne, une faiseuse de geste, & on ne l'apelloit plus que Dyonisia. C'étoit le nom d'une celebre danseuse, ajoûte Aulugelle, qui fait ce recit. *Torquatus non jam histrionem esse Horten-*

ſtum diceret ſed geſticulariam, Dyoniſiam que eum notiſſimæ Saltatriculæ nomine apellaret. D'un autre coſté l'action du Comedien s'apelloit auſſi geſticulation, comme on peut le voir dans le recit de l'avanture du Poete Andronicus. Ainſi non-ſeulement on diſoit *danſer* pour dire faire des geſtes, mais on diſoit auſſi *danſer* pour dire jouer la Comedie. *Saltare* & *geſtum agere*, s'employoient ſi bien indiſtinctement, qu'on diſoit danſer une piece dramatique pour dire la reciter ſur le théatre, & cela non-ſeulement en parlant des repreſentations des Pantomimes, qui jouoient ſans ouvrir la bouche, comme nous le dirons tantoſt, mais même en parlant des repreſentations ordinaires, dont la recitation des vers étoit une partie eſſentielle.

N A. lib pr. cap. 5

Quand vous m'ecrivez, dit Ovide à un ami qui lui mandoit que ſa Medée ou quelque piece de la compoſition de ce Poëte étoit fort ſuivie, *que le théatre eſt plein lorſqu'on y danſe ma piece, & qu'on y aplaudit à mes vers.*

> *Carmina cum pleno ſaltari noſtra theatro*
> *Verſibus & plaudi ſcribis amice meis.*

Tr. 5. El. 7.

Aulugelle pour dire que dans les temps

anterieurs à ceux dont il parle, l'Acteur qui prononçoit faisoit aussi les gestes dit que ceux qui chantoient de son temps sans se remuer dansoient autrefois en chantant. *Saltabundi autem canebant quæ nunc stantes canunt.*

Lib. 20 cap. 2.

Juvenal dit que l'Ecuyer tranchant qui coupoit la viande sur les bonnes tables le faisoit en *dansant*. On peut bien couper la viande en gesticulant, mais non-pas en dansant à nostre maniere. D'ailleurs ce Poëte ajoûte en plaisantant, qu'il n'est pas indifferent de couper une poularde & un lievre avec un geste varié & propre à chaque operation. Il y avoit à Rome des Ecoles particulieres pour cette espece de *Saltation.*

Sat. 5.

Structorem interea ne qua indignatio desit
Saltantem specta & chironomonta volanti
Cultello, donec peragat dictata magistri
Omnia, nec minimo sane discrimine refert
Quo gestu lepores & quo gallina secetur.

Enfin Aristides Quintilianus après avoir parlé de l'amitié de Ciceron pour Roscius, qui charmoit Ciceron par son exactitude a suivre la mesure & par son elegance, apelle ce Comedien celebre un

Danſeur. Il le nomme *Orcheſtam* en Grec, c'eſt-à-dire *Saltatorem* en Latin. Nous verrons même par un paſſage de Caſſiodore que le mot Grec avoit eſté latiniſé. En effet quoique Roſcius parlat ſouvent ſur la ſcene, c'eſt néanmoins par le geſte que Ciceron le louë preſque toûjours. Lorſqu'il le louë dans ſon Oraiſon pour Archias, c'eſt par le geſte qu'il le vante. *Ergo ille corporis motu tantum amorem ſibi conciliarat à nobis omnibus.*

Ciceron diſputoit même quelquefois avec Roſcius à qui exprimeroit mieux la même penſée en pluſieurs manieres differentes, chacun des contendans ſe ſervant des talens dans leſquels il excelloit particulierement. Roſcius rendoit donc par un jeu muet le ſens de la phraſe que Ciceron venoit de compoſer & de reciter. On jugeoit enſuitte lequel des deux avoit réüſſi le mieux dans ſa tâche. Ciceron changeoit enſuitte les mots ou le tour de la phraſe, ſans que le ſens du diſcours en fut énervé, & il falloit que Roſcius à ſon tour rendit le ſens par d'autres geſtes, ſans que ce changement afoiblit l'expreſſion de ſon jeu muet. *Et certe ſatis conſtat contendere eum cum hiſtrione ſolitum utrum ille ſæpius eandem ſenten-*

Mac. Sat. lib. 2. cap. 10.

tiam variis gestibus efficeret, an ipse per eloquentiæ copiam sermone diverso pronuntiaret, dit Macrobe en parlant de Ciceron & de Roscius.

En voilà suffisament sur l'art de la Saltation consideré dans toute son étenduë. On voit même par ce que nous en avons dit que les Anciens mettoient en pratique ses leçons dans les ceremonies religieuses, à table & en d'autres occasions. Mais nostre sujet ne demande pas que nous suivions la Saltation dans tous les usages qu'ils en faisoient. Parlons de *la Saltation théatrale*.

L'art du geste convenable à la declamation théatrale étoit partagé en trois methodes. Il étoit subdivisé en trois arts differents. La premiere methode enseignoit l'*Emelie* ou le geste propre à la declamation tragique. On apelloit *Cordax* le receuil des gestes propres à la declamation des Comedies, & *Sicinis* celui qui étoit propre à la recitation des pieces dramatiques que les Anciens apelloient des Satires. Les personnages qui recitoient dans ces trois genres de Poësie faisoient des gestes qui étoient propres à chaque genre. Quoique le geste ne soit pas reduit en art parmi nous, quoique nous n'ayons pas aprofondi cette matiere, & par conse-

Ath. lib. pr. Luc. in Orch.

quent diviſé les objets autant que les Anciens l'avoient fait, nous ne laiſſons pas de ſentir que la Tragedie & la Comedie ont des geſtes qui leur ſont propres ſpecialement. Les geſtes, les attitudes, le maintien & la contenance de nos Acteurs qui recitent une Tragedie ne ſont pas les mêmes que ceux des Acteurs qui jouent une Comedie. Nos Acteurs guidés par l'inſtinct nous font ſentir les principes ſur leſquels les Anciens avoient fondé la diviſion de l'art du geſte théatral, & ſon partage en trois methodes.

Dans le chapitre où Quintilien traite avec plus d'étenduë qu'ailleurs, du geſte convenable à l'Orateur, on trouve bien des choſes leſquelles donnent à penſer que de ſon temps les Comediens euſſent des Ecoles particulieres où l'on enſeignoit l'art du geſte propre au théatre. Quintilien y detourne quelquefois ſon Diſciple de ſuivre ce que les Comediens enſeignoient ſur certains détails. Quelquefois il les cite comme de bons maîtres. Ceux qui enſeignent l'art de la ſcene, dit-il dans un autre endroit du même chapitre, trouvent que le geſte qu'on fait de la teſte ſeule eſt un mauvais geſte. *Solo capite geſtum facere ſcenici quoque docto-*

Lib. 10. cap. 3.

res vitiosum putarunt. On voit même que ces Professeurs avoient ce qu'on apelle les termes de l'art. Quintilien en parlant de la contenance qu'un Orateur que son auditoire écoute déja, doit tenir durant un temps avant que d'ouvrir la bouche, dit que les Comediens apellent en leur stile ce silence étudié, des retardemens. *In hac cunctatione sunt quædam non indecentes ut vocant scenici moræ.* Comme les gens de théatre ne devoient guere se servir des gestes d'institution, en un mot comme leur *Saltation* étoit d'une espece particuliere, il étoit naturel qu'ils eussent des Ecoles & des Professeurs à part. D'ailleurs il falloit qu'ils sçussent un art qui leur étoit particulier, je veux dire celui de faire tomber leur geste en cadence avec la recitation du *Chantre*, qui parloit quelquefois pour eux. Je vais tâcher d'expliquer comment ils en venoient à bout & comment l'action de celui qui gesticuloit pouvoit s'unir avec la prononciation de celui qui parloit.

Ibid.

Le lecteur se souviendra de ce que nous avons déja dit que la musique Hipocritique presidoit à la *Saltation.* Or la musique, dit Quintilien, regle les mouvemens du corps comme elle

regle la progression de la voix. *Numeros musice duplices habet, in vocibus & in corpore.* Ainsi la musique Hipocritique enseignoit à suivre la mesure en faisant les gestes, comme la musique Metrique enseignoit à la suivre en recitant. La musique Hipocritrique s'aidoit, si l'on veut, de la musique Rithmique, car les arts musicaux ne pouvoient point avoir chacun son district si bien separé qu'ils ne se retrouvassent quelquefois dans la même leçon. Il falloit souvent qu'un art musical s'aidat d'un autre. Voilà déja quelque chose.

Lib pr. cap. 10.

En second lieu, l'Acteur qui recitoit & l'Acteur qui faisoit les gestes, étoient obligez de suivre une même mesure dont l'un & l'autre devoient également observer les temps. Nous voyons par Quintilien qu'on tâchoit d'établir une proportion entre les gestes & les mots que disoit l'Orateur, de maniere que son action ne fut ni trop frequente ni trop interrompuë. On peut croire que cette idée venoit de ce que l'Acteur qui recitoit sur le théatre ne devoit dire qu'un certain nombre de mots, tandis que l'autre Acteur chargé de la gesticulation faisoit un certain geste. Le premier devoit dire aparament un plus grand nombre de mots lorsque le

Lib. 11. cap. 3.

second faisoit un autre geste. Quoiqu'il en soit, il est toûjours constant que l'un & l'autre suivoient les temps d'une même mesure.

Nous voyons dans Lucien que c'étoit un homme chaussé d'un soulier dont la semele étoit de fer qui battoit la mesure sur le théatre des Anciens, & qu'il la marquoit en frapant du pied. Or Quintilien après avoir dit que les gestes sont aussi assujetis aux temps de la mesure que les chants mêmes, ajoûte, que ceux qui font les gestes doivent suivre cette mesure qui se bat avec le pied avec autant d'exactitude que ceux qui executent les modulations, c'est à-dire que ceux qui prononcent & que ceux qui jouent des instrumens. *Atqui corporis motui sua quædam tempora, & ad signa pedum non minus saltationi quam modulationibus adhibet ratio musica numeros.* Le rithme musical, dit Aristides Quintilianus, regle aussi-bien le geste que la recitation des vers.

' *Lib.* II. *cap. ult.*

De mus. lib. pr.

On voit par un passage de Seneque que les Acteurs dont il est question s'accordoient bien. Il dit, qu'on regarde avec étonnement sur la scene que le geste des Comediens habiles atteigne la parole, & qu'il la joigne, pour ainsi dire, malgré la vitesse de la langue.

Mirar;

Mirari ſolemus ſcenæ peritos quod in omnem ſignificationem rerum & effectuum parata illorum eſt manus & verborum velocitatem geſtus aſſequitur. Certainement Seneque n'entend point parler ici d'un homme qui parle & qui fait les geſtes en même temps. Il n'y a rien de moins admirable que de voir ſon geſte aller auſſi viſte que ſa prononciation. La choſe arrive naturellement. Elle ne peut eſtre admirable que lorſque c'eſt un Acteur qui parle, & un autre Acteur qui fait les geſtes.

Ep. 121.

D'un autre côté nous voyons qu'un Comedien qui faiſoit un geſte hors de meſure n'étoit pas moins ſiflé que celui qui manquoit dans la prononciation d'un vers. *Hiſtrio ſi paululum ſe moveat extra numerum aut ſi verſus pronontiatus eſt ſillaba una longior aut brevior exſibilatur & exploditur.* Lucien dit de même qu'un geſte hors de meſure paſſoit pour une faute capitale dans un Acteur. C'eſt ce qui avoit donné lieu au proverbe Grec, *faire un ſoleſciſme avec la main.*

Cic. in Parad.

Comme l'art de la Saltation eſt perdu, il ſeroit temeraire d'entreprendre de deviner le détail d'une pratique perfectionnée par l'experience & par les reflexions de vingt mille perſonnes. Ce

qui est de certain, c'est que le peuple voyoit bien quand on y manquoit. Il est vrai que l'habitude d'assister aux spectacles l'avoit rendu si délicat qu'il trouvoit à redire même aux inflexions & aux accords faux qui font quelquefois un si bon effet, lorsqu'on les repetoit trop souvent. *Quanto molliores sunt & delicatiores in cantu flexiones & falsæ voculæ quam certæ & severæ, quibus tamen non modo austeri, sed si sæpius fiant multitudo ipsa reclamat.*

Cic de Or. lib. 3.

Pour en revenir à l'art du geste, on ne sçauroit guere douter que les Comediens des Anciens n'excellassent dans cette partie de la declamation. Ils avoient de grandes dispositions naturelles pour y réüssir, à en juger par leur compatriotes, qui sont nos contemporains. Ils s'apliquoient beaucoup à leur profession comme nous le dirons tantôt, & s'ils manquoient ou s'ils se negligeoient, les spectateurs qui étoient capables d'en juger avoient le soin de les redresser. Aussi Tertullien, dit-il, que ce geste étoit aussi seduisant que le discours du serpent qui tenta la premiere femme. *Ipse gestus colubrina vis est.*

De spect

Si les Critiques qui ont voulu censurer ou éclaircir la Poëtique d'Aristote

eussent fait attention à la signification de *Saltatio*, ils n'auroient pas trouvé si bizarre que les chœurs des Anciens *dansassent*, même dans les endroits les plus tristes des Tragedies. Il est facile de concevoir que ces danses n'étoient autre chose que les gestes & les demonstrations que les personnages des chœurs faisoient pour exprimer leurs sentiments, soit qu'ils parlassent, soit qu'ils temoignassent seulement par un jeu muet combien ils étoient touchez de l'évenement au quel ils devoient s'interesser. Cette declamation obligeoit souvent les chœurs à marcher sur la scene, & comme les évolutions que plusieurs personnes font en même tems ne se peuvent faire sans avoir été concertées quand on ne veut pas qu'elles dégenerent en cohuë, les Anciens avoient prescrit certaines regles aux demarches des chœurs. Ce sont ces évolutions reglées, pour ainsi dire, lesqu'elles ont beaucoup aidé à faire prendre aux Critiques la *Saltation* des chœurs pour des Ballets.

Les chœurs avoient d'abord des maîtres particuliers qui leur enseignoient leurs rôlles, mais le Poete Eschile qui avoit beaucoup étudié l'art des representations théatrales, entreprit de les

Ath. lib. pr.

instruire lui-même, & il semble que son exemple ait été suivi par les autres Poëtes de la Grece.

On ne doit pas se faire l'idée du spectacle que ces chœurs donnoient sur le théatre d'Athenes & sur celui de Rome par le spectacle que nous imaginons que nous verrions sur nos théatres si l'on y faisoit déclamer des chœurs. Nous nous figurons d'abord les chœurs immobiles de l'Opera, composez de sujets dont la plûpart ne sçavent point même marcher, rendre ridicules par une action gauche les scenes les plus touchantes. Nous nous representons les chœurs de la Comedie composez des Gagistes & des plus mauvais Acteurs, qui jouent très-mal un rolle auquel ils ne sont point accoûtumez. Mais les chœurs des Tragedies anciennes étoient executez par de bons Acteurs bien exercez, & la dépense qui se faisoit pour les representer étoit même si grande que les Atheniens avoient ordonné par un reglement particulier que les Magistrats en feroient les frais.

Qu'on se represente donc pour se faire une juste idée de ces chœurs un grand nombre d'Acteurs excellens repondans au personnage qui leur avoit adressé la parole. Qu'on se represente

chacun des Acteurs du chœur faisant les gestes & prenant les attitudes convenables à ce qu'il vouloit exprimer actuellement, & propres encore au caractere particulier qu'on lui avoit donné, c'est-à dire que le vieillard, l'enfant, la femme & le jeune homme y temoignoient ou leur joie ou leur affliction ou leurs autres passions, avec les demonstrations propres & particulieres à leur âge comme à leur sexe. Il me semble qu'un pareil spectacle n'étoit pas la scene la moins touchante d'une Tragedie. Aussi voyons-nous qu'un des chœurs d'Eschile fit accoucher plusieurs femmes grosses dans le théatre d'Athenes. Cet évenement fut même cause que les Atheniens reduisirent à quinze ou à vingt personnes le nombre des Acteurs de ces chœurs terribles qui avoient été composez quelquefois de cinquantes personnages.

Dans la Trag. des Eumenid.

Enfin nous avons vû des chœurs qui ne faisoient qu'imiter le jeu muet des chœurs de la Tragedie ancienne réüssir sur le théatre de l'Opera, & même y plaire beaucoup tant qu'ils ont été executez avec quelque attention. J'entends parler de ces Ballets sans pas de danse, mais composez de gestes, de demonstrations, en un mot d'un jeu muet,

& que Lulli avoit placez dans la pompe funebre de Psyché & dans celle d'Alceste. Les demi-chœurs dont je parle, qu'on excuse mon expression, donnoient un spectacle interessant lorsque Lulli les faisoit executer par des danseurs qui lui obéissoient & qui osoient aussi peu faire un pas de danse lorsqu'il leur avoit défendu, que manquer à faire le geste qu'ils devoient faire, & de le faire encore dans le temps prescrit. Cet homme de genie avoit conçû par la seule force de son imagination que le spectacle pouvoit tirer du pathetique, même de l'action muette des chœurs, car je ne pense pas que cette idée lui fut venuë par le moyen des écrits des Anciens, dont les passages qui regardent la danse des chœurs n'avoient pas encore été entendus, comme nous venons de les expliquer.

Lulli faisoit une si grande attention sur les Ballets dont il s'agit icy, qu'il se servoit d'un maître de danse particulier pour les composer nommé d'Olivet. Ce fut lui & non pas des Brosses ou Beauchamps, dont Lulli se servoit pour les Ballets ordinaires, qui composa les Ballets de la pompe funebre de Psyché & de celle d'Alceste. Ce fut

encore d'Olivet qui fit le Ballet des viellards de Theſée, des ſonges funeſtes d'Atys & des trembleurs d'Iſis. Ce dernier n'étoit compoſé que des geſtes & des demonſtrations de gens que le froid ſaiſit. On remarquera encore que ces Ballets qui plûrent dans le temps étoient executez par des danſeurs très novices dans le métier que Lulli leur faiſoit faire. Après avoir parlé de la danſe & du chant théatral des Anciens, je reviens à l'union qu'on en faiſoit ſur la ſcene.

L'imagination ne ſuplée pas au ſentiment. Ainſi comme nous n'avons pas vû repreſenter des pieces de théatre, dans leſquelles un Acteur recitat tandis qu'un autre faiſoit les geſtes, je crois que nous aurions tort de louer, & encore plus tort de blâmer deciſivement le partage de la declamation que faiſoient les Anciens. J'ai déja dit pourquoi l'on n'y ſentoit pas le ridicule que nous y concevons d'abord. Nous ignorons encore quels agrémens les circonſtances & l'habileté des Acteurs pouvoient prêter à ce ſpectacle. Pluſieurs Sçavans du Nord, qui ſur la foi d'une expoſition avoient décidé que nos Opera ne pouvoient être qu'un ſpectacle ridicule & propre ſeulement

pour amuſer des enfans ont chagé d'avis après en avoir vû quelques repreſentations. L'experience les a convaincus de ce qu'elle ſeule peut perſuader, c'eſt qu'une mere qui pleure en muſique la perte de ſes enfans, ne laiſſe point d'eſtre un perſonnage capable d'attendrir & de toucher ſerieuſement.

Les Marionettes où la declamation eſt partagée nous amuſent, quoique l'action n'y ſoit executée que par une eſpece d'automate. Il ne faut pas dire que ce ſpectacle puerile nous divertit, parce que le ridicule de l'execution s'y trouve parfaitement bien aſſorti avec le ridicule du ſujet. Il y a quarante cinq ans que l'Opera des Bamboches, de l'invention de la Grille, attira tout Paris durant deux hyvers, & ce ſpectacle étoit un Opera ordinaire, avec cete difference, que la partie de l'action s'executoit par une grande Marionette, qui faiſoit ſur le théatre les geſtes convenables aux recits que chantoit un Muſicien, dont la voix ſortoit par une ouverture ménagée dans le plancher de la ſcene. J'ai vû en Italie des Opera repreſentez de cette maniere, & perſonne ne les trouvoit un ſpectacle ridicule. L'Opera qu'un Cardinal illuſtre ſe plaiſoit à faire repreſenter

dans ce goût quand il étoit encore jeune, plaisoit même beaucoup, parce que les Marionettes qui avoient près de quatre pieds de hauteur aprochoient du naturel. Qui nous peut determiner à croire que ces mêmes spectacles auroient déplu, si des Acteurs excellents & que nous aurions esté déja dans l'habitude de voir jouer avec un masque avoient bien executé la partie de la gesticulation qu'une Marionette ne pouvoit qu'executer mal.

La conduite & les écrits des Romains sont un assez bon temoignage qu'ils n'étoient pas un peuple d'insensez. Lorsque les Romains se determinerent pour le genre de la declamation où le geste & la prononciation s'executoient souvent par des Acteurs differens, ils connoissoient depuis plus de six vingt ans la maniere de reciter naturelle, qui est la nôtre. Ils la quitterent pour l'autre plus composée.

D'ailleurs, la depense immense que les Grecs & les Romains faisoient pour la representation des pieces Dramatiques, nous est un bon garent de l'attention qu'ils y donnoient. Or cette attention continuée durant huit cent ans, les théatres furent encore ouverts à Rome durant huit siecles après l'avan-

ture de Livius Andronicus, n'auroit-elle pas été suffisante pour desabuser les Romains de l'usage de partager la declamation entre deux Acteurs, si cet usage eut esté aussi mauvais qu'on est porté à le croire par un premier mouvement. Il faut donc se défier de ce premier mouvement autant que les personnes sages se défient de celui qui porte à desaprouver d'abord les modes & les coûtumes des pays étrangers.

La representation de trois Tragedies de Sophocle coûta plus aux Atheniens que la guerre du Peloponese. On sçait les dépenses immenses des Romains pour élever des Théatres, des Amphithéatres & des Cirques, même dans les villes des Provinces. Quelqu'uns de ces bâtimens qui subsistent encore dans leur entier, sont les monumens les plus pretieux de l'Architecture antique. On admire même les ruïnes de ceux qui sont tombez. L'histoire Romaine est encore remplie de faits qui prouvent la passion demesurée du peuple pour les spectacles, & que les Princes & les particuliers faisoient des frais immenses pour la contenter. Je ne parlerai donc icy que du paiement des Acteurs. Macrobe dit qu'Æsopus, un celebre Comedien tragique dont nous avons déja

parlé, & le contemporain de Ciceron, laiſſa en mourant à ce fils, dont Horace & Pline font mention comme d'un fameux diſſipateur, une ſucceſſion de cinq millions qu'il avoit amaſſé à jouer la Comedie. Nous aprenons encore de Macrobe que Roſcius touchoit des deniers publics près de neuf cens francs par jour, & cette ſomme étoit pour lui ſeul. Il n'en partageoit rien avec ſa troupe. *Tanta fuit gratia ut mercedem diurnam de publico mille denarios ſine gregalibus ſolus acceperit.*

Sat. lib. 2 cap. 10. Hiſt. lib. 10.

L'Oraiſon que Ciceron prononça pour ce même Roſcius, confirme bien le recit de Macrobe. Le principal incident du procès qu'avoit Roſcius, rouloit ſur un Eſclave qu'on prétendoit que Fannius lui avoit remis, afin qu'il lui enſeignat à jouer la Comedie, après quoi Roſcius & Fannius devoient vendre cet Eſclave pour en partager le prix. Ciceron ne tombe pas d'accord de cette ſocieté, & il prétend que Panurgus, c'eſt le nom de l'Eſclave, devoit être cenſé apartenir en entier à Roſcius qui l'avoit inſtruit, parce que la valeur du Comedien excedoit de bien loin la valeur de la perſonne de l'Eſclave. La perſonne de Panurgus, ajoûte Ciceron, ne vaut pas trente

pistolles, mais l'Eleve de Roscius vaut vingt mille écus. Quand l'Esclave de Fannius n'auroit pas pû gagner dix-huit sols par jour, le Comedien instruit par Roscius pouvoit gagner dix-huit Pistolles. Croirez-vous, dit Ciceron dans un autre endroit, qu'un homme aussi desinteressé que Roscius veuille s'aproprier aux dépends de son honneur un Esclave de trente pistolles, lui qui depuis dix ans nous joue la Comedie pour rien, & qui par cette generosité a manqué de gagner quinze cens mille francs. Je n'apretie pas trop haut, ajoûte Ciceron, le salaire que Roscius auroit reçû. Du moins lui auroit-on donné ce qu'on donne à Dyonisia. Nous avons déja parlé de cette Actrice. Voilà comment la Republique Romaine payoit les gens de Théatre. Nous trouverions bien d'autres profusions sous les Empereurs. Titelive finit sa dissertation sur l'origine & le progrès des representations théatrales à Rome, par dire qu'un divertissement dont les commencemens avoient été peu de chose, dégenera en des spectacles si magnifiques & si somptueux que les Royaumes les plus riches auroient peine à en soûtenir la dépense. *Quam ab sano initio res in hanc vel opulentis re-*

Lib. hist. 7.

gnis vix tolerabilem inſaniam venerit.

Je dois avertir le lecteur qu'en évaluant la monnoye Romaine par noſtre monnoye de compte, je n'ai pas ſuivi le calcul de Budée, quoique ce calcul fut juſte lorſque ce ſçavant homme le fit. Mais le même marc d'argent qui ne valoit pas douze francs monnoye de compte quand Budée écrivoit, vaut ſoixante francs marqué au coin qui a cours aujourd'hui. C'eſt à quoi ceux qui traduiſent ou qui commentent les Auteurs anciens doivent avoir égard auſſi-bien qu'à évaluer la ſomme dont parle leur Auteur, métail par métail, parce que la proportion entre l'or & l'argent n'eſt plus la même à beaucoup près qu'elle l'étoit du temps de la Republique Romaine. Dix onces d'argent fin payoient alors une once d'or fin, & pour payer aujourd'hui en France une once d'or fin, il faut donner quinze onces d'argent fin. Il y a même pluſieurs Etats en Europe où l'or eſt encore plus cher.

Sous François pr.

Enfin il me paroiſt raiſonnable de juger du progrès qu'une certaine nation pouvoit avoir fait dans les arts qui ne laiſſent point de monument ſur leſquels on puiſſe aſſeoir une déciſion ſolide, par le progrès que cette même

nation avoit fait dans ces arts qui laiſſent des monuments. Or les monuments de la Poëſie, de l'art Oratoire, de la Peinture, de la Sculpture & de l'Architecture des Anciens qui nous ſont demeurez, font connoître que les Anciens étoient très habiles dans tous ces arts, & qu'ils les avoient portez à une grande perfection. Puiſqu'ils nous en faut tenir au préjugé ſur leur habileté dans l'art des repreſentations théatrales, ce préjugé ne doit-il point être qu'ils y réüſſiſſoient, & que nous donnerions à ces repreſentations ſi nous les voyions, les mêmes loüanges que nous donnons à leurs bâtiments & à leurs Poëmes.

Ne pouvons-nous pas même tirer de l'excellence des Poëmes un préjugé ſur le merite des Acteurs. Ne ſçavons-nous pas encore par les conjectures les plus certaines que ces Acteurs devoient eſtre excellents. La plûpart étoient nez dans la condition d'Eſclave, & ſoûmis par conſequent dès l'enfance à faire un aprentiſſage auſſi long & auſſi rigoureux que leurs *Patrons* le jugeoient à propos. Ils étoient encore aſſurez de devenir un jour libres, opulens & conſiderez s'ils ſe rendoient habiles. En Grece les Comediens illuſtres étoient

reputez des perſonnages, & l'on y a vû même des Ambaſſadeurs & des Miniſtres d'Etat tirez de cette profeſſion. Quoique les Loix Romaines euſſent exclus la plûpart des gens de théatre de l'état de citoyen, on avoit néanmoins à Rome beaucoup de conſideration pour eux, & nous en citerons tantoſt de bonnes preuves. Il y faiſoient impunement les importants, du moins autant que ces Eunuques qui chantent aujourd'hui en Italie.

Liv. hiſt. lib. 24. Auguſt de Civit. lib. 1. cap 11. Arn. adv. Gen. lib 7.

Nous ſçavons par des faits que l'aprentiſſage des gens de théatre qu'on choiſiſſoit aparament avec de la diſpoſition pour réüſſir, étoit un aprentiſſage trés long. Suivant le recit de Ciceron, ceux qui jouoient des Tragedies s'exercoient des années entieres avant que de monter ſur le théatre. Ils faiſoient même une partie de leur aprentiſſage en déclamant aſſis, afin qu'ils trouvaſſent enſuitte plus de facilité à déclamer debout. La poitrine eſt plus à ſon aiſe dans cette derniere poſture. C'eſt ainſi qu'on exercoit alors les Gladiateurs avec des armes plus peſantes que les armes avec leſquelles ils devoient combattre. *Difficiliora enim debent eſſe quæ exercent quo ſit levius ipſum illud in quod exercent.*

Sen. Con. lib. 4. Quin. lib. 11. cap. 2.

Les grands Acteurs n'auroient pas voulu prononcer un mot le matin avant que d'avoir développé methodiquement leur voix en la faisant sortir peu à peu, & en lui donnant l'essort comme par dégrez, afin de ne pas offenser ses organes en les déployant. Ils observoient même de se tenir couchez durant cet exercice. Après avoir joué ils s'asseoient & dans cette posture ils replioient pour ainsi dire, les organnes de leur voix en respirant sur le ton le plus haut où ils fussent montez en déclamant, & en respirant ensuitte successivement sur tous les autres tons, jusqu'à ce qu'ils fussent enfin parvenus au ton le plus bas où ils fussent descendus. Quelque avantage que l'éloquence procurat à Rome, quelque lustre qu'une belle voix donne à l'éloquence, Ciceron ne veut pas qu'un Orateur se rende l'Esclave de sa voix, ainsi que le faisoient ces Comediens. *Me autore nemo dicendi studiosus Græcorum & Tragædorum more voci serviet qui & annos complures sedentes declamitant & quotidie antequam pronuntient vocem cubantes sensim excitant, eamdem cum egerint ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recolligunt.* Aristote dit la même chose que Ciceron sur les soins que les Acteurs & ceux qui chan-

De Orat. lib. pr.

Probl. lib. 10.

toient dans les chœurs aportoient pour conſerver leur voix. Apulée nous aprend encore que les Acteurs de Tragedie declamoient tous les jours quelque choſe afin que leurs organnes ne s'enrouillaſſent pas pour ainſi dire. *Deſuetudo omnibus pigritiam, pigritia veternum parit. Tragædi adeo ni quotidie proclament claritudo arteriis obſoleſcit. Igitur itidentidem boando purgant ravim.* Flor. lib. 2.

Les écrits des Anciens ſont remplis de faits qui prouvent que leur attention ſur tout ce qui pouvoit ſervir à fortifier ou bien à embellir la voix alloit juſqu'à la ſuperſtition. L'art d'enſeigner à fortifier & à ménager ſa voix devint même une profeſſion particuliere. Pline indique dans differens endroits de ſon hiſtoire une vingtaine de plantes, de ſpecifiques ou de receptes propres à fortifier la voix. Ce ſoin faiſoit une partie des occupations ſerieuſes de toutes les perſonnes qui parloient ou qui recitoient en public. Je ne citerai icy que Neron, cet homme de théatre à qui les Dieux trouverent bon de donner le monde à gouverner. Pline raporte que ce Prince fut l'auteur d'une nouvelle methode pour ſe fortifier la voix. Elle conſiſtoit à chanter de toute ſa force en portant une lame

Lib. 39. cap. 3. de plomb sur la poitrine. *Nero quoniam ita diis placuit princeps, lamina pectori imposita sub ea cantica exclamans alendis vocibus demonstravit rationem.* Suetone ajoûte même quelques particularitez assez curieuses au recit de Pline. Après avoir parlé du regime dont on usoit & des remedes dont on se servoit pour avoir la voix plus belle, il raconte que Neron après qu'il fut de retour de son voyage de Grece, avoit tant d'attention à sa voix, que même il ne vouloit plus dans les revûës apeller les soldats chacun par son nom. Il les faisoit apeller par ce domestique que les Romains tenoient auprès de leur personne pour parler pour eux dans les occasions où il faloit parler haut pour se faire entendre. *Nec eorum quicquam omittere quæ generis ejus artifices vel conservandæ vocis causa vel augendæ factitarent. Sed & plumbeam chartam supinus pectore sustinere & clistere vomituque purgari & abstinere pomis cibisque officientibus. Ac post hæc tantum abfuit à remittendo laxandoque studio, ut conservandæ vocis gratia neque milites unquam nisi alio verba pronuntiante apellaret.* De tout temps un peu de vision fut l'apanage des gens de théatre. Mais les visions mêmes de Neron & de ses pa-

reils montrent en quelle consideration tous les arts où la beauté de la voix est d'un grand avantage, se trouvoient dans ces temps là.

Quant à l'art du geste, les Anciens l'avoient si fort perfectionné qu'il se trouvat des Comediens qui oserent entreprendre de jouer toutes sortes de pieces de théâtre sans ouvrir la bouche. Ce furent les Pantomimes qui exprimoient tout ce qu'ils vouloient dire avec les gestes qu'enseignoient l'art de la *Saltation*. Est-ce une raison pour Venus de s'apaiser, dit Arnobe dans son ouvrage contre les superstitions des Payens, qu'un Pantomime ait representé Adonis en se servant des gestes qu'enseigne l'art de la danse. *Obiterabit offensam Venus si Adonis in habitu gestum agere viderit saltatoriis in motibus Pantomimum.* C'étoit sans parler jamais que les Pantomimes se faisoient entendre. *Histriones quasdam in theatro fabulas sine verbis saltando, plerumque aperiunt & exponunt.*

Ad Gent. lib. 7.

Aug. de Magist.

Il semble en lisant Lucien qu'on chantat quelquefois le sujet que le Pantomime executoit, mais il est aussi constant par plusieurs passages que je citerai plus bas, que le Pantomime representoit souvent sans que personne

De Orch.

chantat ni prononcat les vers des ſcenes qu'il déclamoit dans ſon jeu muet. Le nom de Pantomime qui ſignifie imitateur de tout étoit donné à cette eſpece de Comediens, aparament parce qu'ils imitoient & parce qu'ils décrivoient toutes ſortes de ſujets avec leur geſte. Nous allons voir que non-ſeulement le Pantomime repreſentoit quelquefois un perſonnage comme le faiſoient les autres Comediens, mais qu'il peignoit quelquefois, qu'il décrivoit avec ſon geſte l'action de pluſieurs perſonnages. Par exemple, un Pantomime auroit fait quelquefois le rolle de Soſie dans Amphitrion, & un autre auroit fait celui de Mercure. Quelquefois il auroit joué lui ſeul toute la ſcene, en décrivant par ſon geſte & par ſon attitude l'action qui s'y paſſe entre Mercure & Soſie.

Nous avons dit cy-deſſus que l'art du geſte étoit composé de geſtes naturels & de geſtes d'inſtitution. On peut bien croire que les Pantomimes ſe ſervoient des uns & des autres, & qu'ils n'en avoient pas encore trop pour ſe faire entendre. Auſſi comme le dit Saint Auguſtin, tous les mouvements d'un Pantomime ſignifioient quelque choſe. Tous ſes geſtes étoient des Phraſes,

pour ainsi dire, mais seulement pour ceux qui en avoient la clef. *Histriones omnium membrorum motibus dant signa quædam scientibus & cum oculis eorum fabulantur.*

De Doct. chr. lib. 2.

En effet, comme les Pantomimes employoient plusieurs gestes d'institution dont la signification étoit arbitraire, il faloit du moins estre habitué à les entendre pour ne rien perdre de tout ce qu'ils vouloient dire. Aussi Saint Augustin nous aprend il dans le même livre qui vient d'estre cité, que lorsque les Pantomimes commencerent à jouer sur le théatre de Carthage, il faloit que le Crieur public instruisit le peuple à haute voix du sujet qu'ils alloient representer avec leur jeu muet. Même encore aujourd'hui, ajoûte ce Pere, ceux qui ne sont pas initiez aux mysteres de ce spectacle n'entendent gueres ce que les Pantomimes veulent dire, à moins que celui auprès de qui ils sont placez ne le leur explique. *Primis temporibus saltante Pantomimo, præco pronuntiabat populis Carthaginis quod saltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt senes quorum relatu hæc solemus audire. Quod ideo credendum est quia nunc quoque si quis talium nugarum imperitus intraverit, nisi ei dicatur ab altero*

quid illi motus significent frustra intentus est. Mais l'usage aprenoit à entendre le langage muet des Pantomimes à ceux qui ne l'avoient pas étudié par methode, à peu près comme il aprend la signification de tous les môts d'une langue étrangere, dont on sçait déja une partie, quand on vit au milieu d'un peuple qui parle cette langue. Le mot qu'on sçait fait deviner le mot qu'on ne sçait pas, & celui là fait à son tour deviner un autre mot. Quand on avoit une fois l'intelligence de ce langage, les gestes qu'on connoissoit faisoient deviner les nouveaux gestes que les Pantomimes inventoient suivant les aparences de temps en temps, & ces gestes servoient dans la suitte pour en deviner encore de plus nouveaux.

On conçoit bien après cela comment les Pantomimes pouvoient venir à bout de décrire intelligiblement une action, & de donner à entendre par le geste les mots pris dans le sens propre, comme le ciel, la terre, un homme, &c, aussi-bien que les verbes qui marquoient des actions ou des *affections*. Mais, dira-t'on, comment pouvoient-ils donner à entendre les mots pris dans le sens figuré, qui sont si frequens dans le stile Poetique. Je repondrai en premier

lieu, que le ſens de la phraſe donnoit quelquefois l'intelligence de ces mots pris au ſens figuré.

En ſecond lieu, Macrobe nous donne l'idée de la maniere dont les Pantomimes s'y prénoient lorſqu'ils avoient quelqu'un de ces mots à exprimer. Il raconte qu'Hilas ou Bathille, l'Eleve & le concurrent de Pylade, qui fut l'inventeur de l'art des Pantomimes comme nous l'allons dire, executoit à ſa maniere un monologue qui finiſſoit par ces mots, *Agamemnon le Grand.* Hilas pour les exprimer fit tous les geſtes d'un homme qui veut meſurer un autre homme plus grand que lui. Pylade lui cria du parterre, mon ami tu fais bien de ton Agamemnon un homme grand, mais tu n'en fais pas un grand homme ? Le peuple voulut que dans l'inſtant Pylade jouat le même rolle. Auguſte ſous le regne de qui cette avanture arriva, aimoit mieux que le peuple fut le maître au théatre qu'aux champs de Mars. Le peuple fut donc obéi, & lorſque Pylade executa l'endroit où il avoit repris ſi hautement ſon Eleve, il repreſenta par ſon geſte & par ſon attitude la contenance d'un homme plongé dans une profonde meditation pour exprimer le caractere pro-

Sat. lib. 2. cap. 7.

pre du grand homme. Il n'étoit pas difficile de concevoir qu'il vouloit dire par là qu'un homme plus grand homme que les autres, c'étoit un homme qui pensoit plus profondement qu'eux. L'émulation étoit si grande entre ces deux Pantomimes qu'Auguste, a qui elle donnoit quelquefois de l'embarras, voulut bien en parler à Pylade & l'exhorter à bien vivre avec son concurrent que Mecenas protegeoit. Pylade se contenta de lui répondre que ce qui pouvoit arriver de mieux à l'Empereur, c'étoit que le peuple s'occupat de Batille & de Pylade. On croit bien qu'Auguste ne trouva point à propos de repliquer à cette réponse.

Dio. lib. 54.

Parlons de la personne des Pantomimes. L'Auteur du Traité contre les spectacles des Anciens que nous avons dans les Oeuvres de Saint Cyprien définit le Pantomime, un monstre qui n'est ni homme ni femme, dont toutes les manieres & tous les mouvements sont plus lascifs que ceux d'aucune courtisanne, & dont l'art consiste à prononcer avec son geste. Cependant, ajoûte-t'il, toute la ville se met en mouvement pour lui voir representer en gesticulant les infamies de l'antiquité fabuleuse.

fabuleuſe. *Huic dedecori condignum dedecus ſuper inducitur, homo fractus omnibus membris, & vir ultra muliebrem mollitiem diſsolutus. Cui ars eſt verba manibus expedire & propter unum neſcio quem nec virum nec fœminam commovetur civitas ut deſaltentur fabuloſæ antiquitatis libidines.* Il faloit que les Romains ſe fuſſent mis en tête que l'operation qu'on feroit à leurs Pantomimes pour les rendre Eunuques, leur conſerveroit dans tout le corps une ſoupleſſe que des hommes ne peuvent point avoir. Cette idée, ou ſi l'on veut le caprice, faiſoit exercer ſur les enfans qu'on deſtinoit à ce métier, la même cruauté qu'on exerce encore dans quelques pays ſur les enfans dont on ne veut point que la voix muë. Saint Cyprien dans la lettre qu'il écrivit à Donat pour lui expoſer les motifs de ſa converſion à la Religion Chrêtienne, dit que les ſpectacles qui font une partie du culte des Payens ſont pleins d'infamie & de barbarie. Après avoir cité les horreurs de l'Ampithéatre, il ajoûte, en parlant des Pantomimes, qu'on dégrade les mâles de leur ſexe pour les rendre plus propres à faire ce métier, & que le maître qui a ſçû faire reſſembler davantage un homme à une femme, eſt

celui qui passe pour avoir fait le mei leur disciple. *Evitantur mares , omn honor & vigor sexus enervati corporis d decore emollitur, plusque illic placet quis quis virum in fœminam magis fregerit* Combien, dit Tertulien dans son Trai té contre les spectacles , un Pantomi me est-il obligé de souffrir de maux dans son corps, afin qu'il puisse deve- nir un Comedien ? *Quæ denique Panto- mimus à pueritia patitur in corpore ut ar- tifex esse possit.*

En effet Lucien dit que rien n'étoit plus difficile que de trouver un bon sujet pour faire un Pantomime. Après avoir parlé de la taille, de la souplesse, de la legereté & de l'oreille qu'il doit avoir, il ajoûte, qu'il est aussi fa- cile de trouver un visage à la fois doux & majestueux. Il veut ensuitte qu'on lui enseigne la musique , l'histoire & je ne sçais combien d'autres choses ca- pables de faire meriter le nom d'hom- me de Lettres à celui qui les auroit étudiées.

Lib. pr. Nous aprenons de Zozime & de Sui- das que l'art des Pantomimes nacquit à Rome sous l'Empire d'Auguste , & c'est ce qui fait dire à Lucien que So- *De Orches.* crate n'avoit vû *l'art de la danse* que dans son enfance. Les deux premiers

Instituteurs du nouvel art furent Pylade & Bathille, qui ont rendu leurs noms aussi celebres dans l'histoire Romaine que le peut être dans l'histoire moderne le nom du Fondateur de quelque établissement que ce soit. Pylade avoit composé son Receuil de gestes, pour m'exprimer ainsi, des trois Receuils de gestes dont nous avons déja parlé, & qui servoient pour la Tragedie, pour la Comedie & pour ce Poëme Dramatique que les Anciens apelloient Satires. Comme on disoit l'*Emmelie* pour dire l'art du geste propre à la Tragedie, Pylade avoit nommé l'*Italique* l'art du geste propre aux Pantomimes. Mr Calliachy Candiot, & mort depuis douze ans, Professeur en belles Lettres dans l'Université de Padouë, prétend que l'art des Pantomimes fut plus ancien qu'Auguste, mai il prouve mal son opinion. Cet Auteur prend pour l'art des Pantomimes, qui consistoit à reciter une piece ou une scene suivie sans parler, ce que Titelive apelle *cantandorum carminum actum*, l'art d'exprimer à son gré & arbitrairement *en dansant*, quelques passions, art qui étoit certainement plus ancien qu'Auguste.

Ath. Deip. lib. pr.

De Ludis scen. cap. 9. & 10.

Lib. 7.

Athenée nous aprend encore que

Pylade réüssissoit beaucoup mieux que Bathille dans les sujets Tragiques, mais Bathille réüssissoit mieux que lui dans les sujets Comiques. Nous trouvons la même remarque dans un grand nombre d'anciens Ecrivains.

M. Sen. in Exc. Cont. lib. 2.

Pour dire que les Pantomimes jouoient une piece, on disoit, *Fabulam saltabant*, mais nous en avons déja exposé les raisons. On se servoit dans ces representations de flutes d'une espece particuliere, & qu'on apelloit *Tibia Dactilica*. Aparament que le son de cette flute imitoit mieux le son de la voix humaine que les autres, comme le font nos flutes traversieres. Elle en étoit plus propre à jouer le sujet, c'est-à-dire, suivant ma conjecture, le chant noté des vers, ou la declamation qui se recitoit dans les representations ordinaires. Car on voit par un passage de Cassiodore que la flute *Dactilica* étoit soûtenuë par d'autres instrumens qui servoient aparament de basse continuë à son chant.

Onom. Pol. lib. 4. cap. 10.

Epist. 51. lib. 4.

Ce qui paroîtra surprenant, c'est que ces Comediens qui entreprenoient de representer des pieces sans parler ne s'aidassent pas des mouvemens du visage dans leur declamation. Qu'on me permette cette phrase. Il faloit qu'ils

eussent bien de l'expression de reste. Mais il est toûjours constant qu'ils jouoient masqués ainsi que les autres Comediens. Lucien dit dans son Traité de la danse que le masque du Pantomime n'avoit pas une bouche beante comme les masques des Comediens ordinaires, & qu'il étoit beaucoup plus agréable. Macrobe raconte que Pylade se fachat un jour qu'il jouoit le rolle d'Hercule furieux, de ce que les spectateurs trouvoient à redire à son geste trop extravagant suivant leur sentiment. Il leur cria donc, après avoir ôté son masque, fous que vous êtes, je represente un plus grand fou que vous. Macrobe raporte encore dans le même endroit d'autres traits de ce fameux instituteur des Pantomimes.

Sat. lib. 2. cap. 7.

Il est à croire que ces Comediens commencerent d'abord par executer à leur maniere les scenes des Tragedies & des Comedies qui s'apelloient des Cantiques. Je fonde cette conjecture sur deux raisons. La premiere est que les Ecrivains de l'antiquité qui ont vécu avant Apulée, ne parlent point autant qu'il m'en souvient de pieces dramatiques executées par une troupe de Comediens Pantomimes. Ils ne font mention que de Monologues ou de

Cantiques *dansés* par ces Comediens muets. Nous trouvons même dans l'ouvrage de Lucien, qui vient d'être cité, qu'un étranger voyant cinq habits preparez pour un même Pantomime qui devoit jouer successivement cinq rolles differens, demanda si la même personne les porteroit tous cinq. Il semble qu'il n'y auroit pas eu lieu à faire cette question si l'on avoit vû dès lors des troupes de Comediens Pantomimes. En second lieu, je conçois que les premiers Pantomimes, afin d'être entendus encore plus aisement des spectateurs, commencerent par executer en declamation muette les plus belles scenes des pieces dramatiques les plus connuës. S'il se formoit des Pantomimes à Paris, ne conçoit on pas qu'ils debuteroient par executer avec leur jeu muet les belles scenes du Cid & des autres pieces les plus connuës, en choisissant celles où l'action demande que le Comedien prenne plusieurs attitudes singulieres, & qu'il fasse plusieurs gestes faciles à remarquer, lesquels on puisse reconnoître aisement quand on les voit faire sans entendre le discours dont ils sont l'accompagnement naturel. Ils débuteroient, par exemple, en representant la scene qui se passe entre

Mercure & Sosie dans le premier Acte d'Amphitrion. Si les Pantomimes vouloient executer les scenes de nos Opera, ils débuteroient par la derniere scene du quatriéme acte de Roland, où ce Heros devient furieux.

Peut-être fut-ce du temps de Lucien même qu'il se forma des troupes complettes de Pantomimes, & qu'ils commencerent à jouer des pieces suivies. Apulée qui a pû voir Lucien, nous rend un compte exact de la representation du Jugement de Paris par une troupe de Pantomimes. On voit dans ce recit curieux que Junon, Pallas & Venus parlerent l'une après l'autre à Paris, & qu'elles lui firent les promesses que tout le monde sçait, en s'expliquant par des gestes & par des demonstrations concertées avec les instrumens qui les accompagnoient. Apulée remarque même, plusieurs fois, que c'étoit en gesticulant qu'elles se faisoient entendre *nutibus*.

Met. lib. 10.

Comme les Pantomimes étoient dispensez de rien prononcer, & comme ils n'avoient que des gestes à faire, on conçoit aisement que toutes leurs demonstrations étoient plus vives & que leur action étoit beaucoup plus animée que celle des Comediens ordinaires.

Ces derniers ne pouvoient donner à la gesticulation qu'une partie de leur attention & de leurs forces, parce que souvent ils parloient eux-mêmes, & qu'ils étoient obligez lorsqu'ils ne parloient pas à faire tomber en cadence leur jeu muet avec la recitation de celui qui prononçoit pour eux. Aussi Cassiodore apelle-t'il les Pantomimes des hommes dont les mains disertes avoient, pour ainsi dire, une langue au bout de chaque doit. Des hommes qui parloient en gardant le silence & qui sçavoient faire un recit entier sans ouvrir la bouche. Enfin des hommes que Polymnie, la Muse qui presidoit à la musique, avoit formez, afin de montrer qu'il n'étoit pas besoin d'articuler des mots pour faire entendre sa pensée. C'est ainsi qu'il s'en explique dans la Lettre qu'il écrit au nom de Théodoric à Simmaque Prefet de Rome, pour lui ordonner de faire reparer le Théatre de Pompée aux dépens de ce Prince. Cassiodore après y avoir parlé des Tragedies & des Comedies qui se representoient sur ce Théatre, ajoûte. *Orchestarum loquacissimæ manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polymnia reperisse narratur ostendens homines posse sine oris afflatu velle suum declarare.*

Var. Ep lib. 4. Ep. 51.

Si l'on en croit Martial & quelques autres Poëtes, les Pantomimes faisoient des impressions prodigieuses sur les spectateurs. On sçait les vers de Juvenal.

Chironomum Ledam molli saltante Bathillo

Tuccia, &c.

Mais la plûpart de ces passages sont tels qu'on ne sçauroit les citer même en Latin. D'ailleurs, les Poetes sont suspects d'exageration. Ainsi contentons-nous de citer les Ecrivains en prose.

Seneque le pere, qui exerçoit une profession des plus graves qui fussent de son temps, confesse que son goût pour les representations des Pantomimes étoit une véritable passion. Pour citer ma folie, ce sont ses termes, Pylade nétoit plus le même Acteur dans le Comique, ni Bathille dans le Tragique. Quand Seneque dit ce qu'on vient de lire, il parle de la difficulté qu'il y a de réüssir dans plusieurs professions. *Et ut ad morbum te meum vocem, Pylades in Comedia, Bathillus in Tragedia multum à se aberant.* Lucien dit qu'on pleuroit aux representations des Pantomimes comme à celles des autres comedies.

In Exc. Contr. lib. 2.

L'art des Pantomimes auroit eu plus de peine à réüssir parmi les nations Septentrionales de l'Europe, dont l'ac-

tion naturelle n'eſt pas fort éloquente ni aſſez marquée pour être reconnuë bien facilement lorſqu'on la voit ſans entendre le diſcours dont elle doit être l'accompagnement naturel. La coppie eſt toûjours moins animée que ſon original. Mais les converſations de toute eſpece ſont plus remplies de demonſtra trations, elles ſont bien plus parlantes aux yeux, s'il eſt permis d'uſer de cette expreſſion, en Italie que dans nos contrées. Un Romain qui veut bien quitter la gravité de ſon maintien étudié & qui laiſſe agir ſa vivacité naturelle, eſt fertile en geſtes, il eſt fecond en demonſtrations, qui ſignifient preſque autant que des phraſes entieres. Son action rend intelligible bien des choſes que nôtre action ne feroit pas deviner, & ſes geſtes ſont encore ſi marquez qu'ils ſont faciles à reconnoître lorſqu'on les revoit. On remarquera encore que la même vivacité d'eſprit, que le même feu d'imagination, qui fait faire par le mouvement naturel des geſtes animez, variez, expreſſifs & caracteriſez, en fait encore comprendre facilement la ſignification lorſqu'il eſt queſtion d'entendre le ſens des geſtes des autres. On entend facilement un langage qu'on parle. Mais le langage des muets du

Grand Seigneur, que leurs compatriottes n'ont pas de peine à comprendre & qui leur ſemble un langage diſtinctement articulé, ne paroîtroit qu'un bourdonnement confus aux peuples du Nord de l'Europe. Joignons à ces remarques la reflexion qu'on fait ordinairement, qu'il y a des nations dont le naturel eſt plus ſenſible que celui d'autres nations, & l'on n'aura pas de peine à comprendre que des Comediens qui ne parloient point puſſent toucher infiniment des Grecs & des Romains, dont ils imitoient l'action naturelle.

J'alleguerai comme une eſpece de preuve de ce que je viens d'avancer le livre de Giovanni Bonifacio, intitulé, l'*Arte dé cenni*, ou l'art de s'expliquer par ſignes. On ne voit pas en liſant cet ouvrage que ſon Auteur ait ſçû que les Pantomimes des Anciens ſe fiſſent entendre ſans parler, cependant la choſe lui a paru poſſible. C'eſt ce qui lui a fait compoſer un volume *in quarto* de plus de ſix cens pages & diviſé en deux parties. Il enſeigne dans la premiere la methode de dire ce qu'on veut par ſignes & par geſtes, & il montre dans la ſeconde partie l'utilité de ce langage muet. Ce livre fut imprimé à Vicenze en mil ſix cens ſeize.

Chez Groſſi.

Je reviens aux Auteurs de l'antiquité qui parlent du succès des representations que faisoient les Pantomimes.

Lucien se declare lui-même zelé partisan de l'art des Pantomimes, & l'on sent qu'il avoit du plaisir à raconter les faits qui pouvoient faire honneur à cet art. Il dit entr'autres choses qu'un Philosophe Cinique traitoit de badinage pueril l'art de ces Comediens muets, & qu'il le définissoit un Receuil des gestes que la musique & l'apareil de l'execution faisoient passer. Un Pantomime de la Cour de Neron, pour montrer à ce Philosophe qu'il avoit tort, executa devant lui en déclamation muette & sans aucun accompagnement les amours de Mars & de Venus. Le Cinique fut obligé de tomber d'accord que l'art du Pantomime étoit un art réel. Lucien raconte encore qu'un Roy des environs du Pont Euxin, qui se trouvoit à Rome sous le Regne de Neron, demandoit à ce Prince avec beaucoup d'empressement un Pantomime qu'il avoit vû jouer pour en faire son Interprete universel. Cet homme, disoit-il, se fera entendre de tout le monde, au lieu que je suis obligé de payer je ne sçais combien de Truchemens pour entretenir commerce avec mes voisins

qui parlent plusieurs langues differentes que je n'entends point.

Nous sommes aussi peu capables de décider sur le merite de l'art des Pantomimes, que sur le merite du partage de la déclamation entre deux Acteurs. Nous ne les avons pas vû repreter. Il me semble néanmoins que les personnes qui se plaisent à voir la Comedie Italienne, & principalement celles qui ont vû jouer le vieil *Octave*, le vieil Scaramouche & leurs camarades Arlequin & Trivelin, sont persuadées que l'on peut bien executer plusieurs scenes avec un jeu muet. J'entends dire aussi que les Chinois ont encore aujourd'hui des Comediens, qui comme les Pantomimes jouent sans parler & que les Chinois aiment beaucoup ces Comediens,

Ce qui est certain, c'est que l'art des Pantomimes charma les Romains dès sa naissance, qu'il passa bien tôt dans les Provinces de l'Empire les plus éloignées de la Capitale, & qu'il subsista aussi long-temps que l'Empire. L'histoire des Empereurs Romains fait mention plus souvent des Pantomimes fameux que des Orateurs celebres.

Nous avons vû que cet art avoit commencé sous Auguste. Il plaisoit

Tac. Ann. pr.

beaucoup à ce Prince, & Bathille enchantoit Mecenas. Dès les premieres années du regne de Tibere, le Senat fut obligé de faire un reglement pour défendre aux Senateurs de frequenter les Ecoles des Pantomimes, & aux Chevaliers Romains de leur faire cortege dans les ruës. On n'avoit pas fait ce reglement sans necessité. *Ne Domos Pantomimorum Senator introiret, ne egredientes in publicum equites Romani cingerent*, dit Tacite.

Ann. lib. pr.

Quelques années après il falut chasser de Rome les Pantomimes. L'extrême passion que le peuple avoit prise pour leurs representations donnoit lieu de tramer des cabales pour faire aplaudir l'un plûtost que l'autre, & ces cabales devenoient des factions Nous voyons même dans une Lettre de Cassiodore que les Pantomimes prirent des livrées differentes à l'imitation de ceux qui conduisoient les chariots dans les courses du Cirque. Les uns s'apellerent les bleus, & les autres les verds, &c. Le peuple se partageoit aussi, & toutes les factions du Cirque dont il est parlé si souvent dans l'histoire Romaine, épouserent des troupes de Pantomimes. Ces factions degeneroient quelquefois en partis aussi échauffez

Tac. Ann. 4.

Lib. pr. Ep. 20.

les uns contre les autres, que les Guelfes & les Gibelins peuvent l'avoir été ſous les Empereurs d'Allemagne. Mais on faiſoit toûjours revenir les Pantomimes quelque temps après les avoir chaſſez.

Seneque, le Precepteur de Neron, après s'être plaint que pluſieurs de ces Ecoles qui portoient le nom du Philoſophe dont on y enſeignoit le ſyſtéme, ſe fuſſent annéanties, & que le nom de leur Inſtituteur fut même oublié, ajoûte. La memoire d'aucun Pantomime celebre ne s'éteint. L'Ecole de Pylade & celle de Bathille ſubſiſtent toûjours conduittes par leurs Eleves, dont la ſucceſſion n'a point encore été interrompuë. La ville de Rome regorge de Profeſſeurs qui enſeignent cet art & qui ne manquent pas de diſciples. Ils trouvent des théatres dans toutes les maiſons. Les maris & les femmes ſe diſputent à qui leur donnera le haut du pavé. *At quanta cum cura laboratur ne alicujus Pantomimi nomen intercidat. Stant per ſucceſſores Pyladis & Bathilli domus, Harum artium multi diſcipuli ſunt multique doctores. Privatim urbe tota ſonat pulpitum. Mares uxores que contendunt uter det latus illis.*

Nat. Qu. lib. 7. cap. 32.

L'equivoque affecté qui ſe trouve

dans les derniers mots de ce paſſage s'explique par ce que Tertulien dit de la paſſion effrenée que les hommes & les femmes avoient alors pour les Pantomimes. *Quibus viri animas, fœminæ aut illi etiam corpora ſua ſubſternunt.* On peut ajoûter à cela ce que dit Gallien dans ſes pronoſtics : qu'ayant été appellé pour voir une femme de condition attaquée d'une maladie extraordinaire, il découvrit par les alterations qui ſurvinrent dans la malade quand on parla d'un certain Pantomime devant elle, que ſon mal venoit uniquement de la paſſion qu'elle avoit conçûë pour lui, & des efforts quelle faiſoit pour la cacher.

De Spect.

Les Pantomimes furent encore chaſſez de Rome ſous Neron & ſous quelqu'autres Empereurs, mais comme nous l'avons déja dit, leur exil ne duroit pas long-temps, parce que le peuple ne pouvoit plus ſe paſſer d'eux, & parce qu'il ſurvenoit des conjonctures où le Souverain qui croyoit avoir beſoin de ſa faveur cherchoit à faire des actions qui lui fuſſent agreables. Par exemple, Domitien les avoit chaſſez, & Nerva ſon ſucceſſeur les fit revenir, quoi qu'il ait été un des plus ſages des Empereurs. Nous voyons auſſi que le peuple fatigué

des deſordres auſquels les Pantomimes donnoient lieu, demanda lui - même quelquefois leur expulſion avec autant d'empreſſement qu'il demandoit leur retour en d'autres temps. *Neque à te minore concentu ut tolleres Pantomimos quam à patre tuo ut reſtitueret exactum eſt*, dit Pline en parlant à Trajan.

Quelques Auteurs modernes ont cru que Neron avoit chaſſé de Rome tous les Comediens, parce que Tacite en racontant l'expulſion des Pantomimes uſe du mot general dont on ſe ſervoit pour deſigner ceux qui jouoient ſur le théatre. Il chaſſa d'Italie tous les hiſtrions, dit Tacite. C'étoit l'unique moyen d'empêcher les tumultes qui naiſſoient au théatre. *Non aliud remedium repertum eſt quam ut hiſtriones Italia pellerentur.* Mais on peut faire voir qu'il n'y eut alors que les Pantomimes de chaſſez, & que Tacite par une negligence excuſable en un pareil ſujet a mis le nom du genre pour le nom d'une de ſes eſpeces. La premiere raiſon, c'eſt que Tacite immediatement après les mots que je viens de citer, ajoûte une circonſtance qui prouve bien que Neron n'avoit pas fait fermer les théatres. Il ordonna, dit cet hiſtorien, que dorenavant les ſoldats monteroient

Ann. 13.

une garde au théatre comme ils l'avoient fait precedament. Depuis un temps Neron avoit ôté cette garde pour paroître plus populaire. *Miles que theatro rursum assideret.* La seconde raison, c'est que Tacite en parlant du retour des histrions dont il avoit raconté l'expulsion, les apelle Pantomimes. *Redditi quamquam scenæ Pantomimi certaminibus sacris prohibebantur*,

Ann. 14.

L'art des Pantomimes, celui des Comediens, l'art des Compositeurs de déclamation, en un mot tous les arts subordonnez à la science de la Musique seront peris, suivant les apparences, quand les representations théatrales des Anciens qui avoient donné l'être à la plûpart & qui faisoient subsister ceux qui les cultivoient, auront cessé. Nous voyons bien dans les ovrages de Saint Augustin, qui mourut l'an quatre cens trente de l'ére Chrétienne, que dès son temps les théatres commencoient à se fermer dans la plûpart des villes de l'Empire Romain. L'inondation des nations barbares qui se repandoient dans tout l'Empire, ôtoit au peuples des païs desolez le moyen de faire la depense des spectacles. *Nisi forte hinc sint tempora mala quia per omnes civitates cadunt theatra*, dit ce Pere en parlant de la situation presente de l'Etat.

De Con. sen. lib. pr. cap. 33.

Nous voyons néanmoins dans plusieurs Lettres de Caſſiodore que nous avons déja citées & qui ſont écrites vers l'an de Jeſus-Chriſt cinq cens vingt, que les théatres étoient encore ouverts à Rome un ſiecle entier après les temps dont parle Saint Auguſtin. Ou les théatres de cette capitale n'avoient pas été fermez, ou bien on les avoit ouverts. Suivant les apparences ils ne furent fermez pour toûjours, c'eſt-à dire pour n'être plus r'ouverts juſqu'à ce que les lettres & les arts ſortiſſent du tombeau, que lorſque Rome eut été priſe & ruinée par Totila. Ce ſac plus cruel dans toutes ſes circonſtances que les precedens, & qui fut la cauſe qu'on vit des femmes Patriciennes mandier à la porte de leurs maiſons, dont les Barbares s'étoient rendu les maîtres, eſt la veritable époque de l'anéantiſſement preſque total des lettres & des arts, que du moins on cultivoit toûjours, quoique ce fut ſans beaucoup de fruit. Les grands Artiſans étoient bien diſparus depuis long-temps, mais ce ne fut que dans ce temps là que les arts mêmes diſparurent. Tous les nouvaux deſaſtres qui ſuivirent de près le ſac de Rome par Totila, firent ſeicher pour ainſi dire, les plantes qu'il avoit deracinées.

En 546.

Voilà quel fut le sort du théatre antique dans l'Empire d'Occident. Ces hommes nez plus industrieux que laborieux, & qui veulent toûjours subsister d'un travail lequel ne soit point pénible, ne pouvant plus vivre des profits du théatre qui les avoit nourris jusqu'à lors, ou moururent de faim ou changerent de métier, & les personnes du même caractere qui vinrent après eux exercerent leurs talens dans d'autres professions.

On voit par un passage d'Ammien Marcellin que le nombre de ces personnes qui vivoient à Rome des arts qui montoient sur le théatre, étoit prodigieux. Cet historien raconte avec indignation que Rome se trouvant menacée de la famine on avoit pris la precaution d'en faire sortir tous les étrangers, même ceux qui professoient les arts liberaux. Mais, ajoûte t'il, tandis qu'on chassoit les sçavans comme bouches inutiles, & qu'on leur prescrivoit même un temps fort court pour sortir, on ne dit mot aux gens de théatre ni à tous ceux qui voulurent bien se mettre à l'abri de ce beau titre. On laissa demeurer tranquillement dans Rome trois mille *Danseuses*, autant de Professeurs en ce bel art, & tous les

Hist. lib. 14.

Acteurs des chœurs. Qu'on juge par là combien étoit prodigieux le nombre des gens de théatres qui pouvoient être à Rome aux temps de Diocletien & du grand Constantin.

La science de la musique subsista bien après la clotûre des théatres, mais le plus grand nombre des arts musicaux périt pour toûjours. Je ne sache pas même qu'il nous soit resté aucun monument de la musique rithmique, de l'organique, de l'hipocritique & de la metrique. Nous retrouvons les regles de la musique Poëtique dans les vers des Anciens, & je crois que l'Eglise peut bien nous avoir conservé quelqu'unes de leurs Mélopées harmoniques dans le chant de son Office.

Parmi les réponses aux questions des Chrêtiens, ouvrage attribué à Justin Martyr qui vivoit dans le second siecle, on en trouve une, que les fideles pouvoient employer à chanter les loüanges de Dieu des airs composez par les Payens pour des usages prophanes, à condition qu'on executat cette musique avec modestie comme avec décence. Ce passage peut s'expliquer par ce que dit Saint Augustin dans un des discours qu'il prononça aux Anniversaires du martire de Saint Cyprien. *Aliquando*

Qu. 107.

Serm. 311. in Nata. Di. Cyp. *ante annos non valde multos etiam istum locum invaserat petulantia saltatorum, istum tam sanctum locum ubi jacet tam sancti martiris corpus. Per totam noctem canebantur hic nefaria & canentibus saltabatur.* Les circonstances du temps & du lieu font croire que ce passage doive s'entendre des Chrêtiens. D'ailleurs, ce fut l'Evêque qui fit cesser le desordre

Quoiqu'il en soit, l'Office de l'Eglise contient plusieurs Hymnes composées avant le Sac de Rome par Totila. Or tout Hymne se chantoit. *Si non cantatur non est Hymnus*, dit Isidore. Or comme les chants de ces Hymnes sont les mêmes dans tous les Offices, il est raisonnable de penser que ces chants furent composez dans le temps où ces Hymmes furent faits. Poursuivons cette matiere.

L'Office Ambrosien qui se chante encore dans plusieurs Eglises est composé ou reglé par ce Saint, mort cent cinquante ans avant le Sac de Rome par Totila. Lorsque cet évenement arriva, Saint Gregoire le grand, le même qui a composé ou reglé l'office & le chant Gregorien qui sont encore en usage dans un très grand nombre d'Eglises Catholiques, étoit déja né. Ces Saints ne

créerent pas une nouvelle muſique pour compoſer ceux des chants de leur office qu'ils firent lorſqu'ils reglerent ces offices. Car il paroît par la maniere dont s'expliquent les Auteurs contemporains qu'ils admirent pluſieurs chants dont on ſe ſervoit déja dans les Egliſes. Mais tous ces chants, ſoient qu'ils ayent été compoſez avant Saint Gregoire, ſoient qu'ils ſoient faits de ſon temps, peuvent toûjours ſervir à donner une idée de l'excellence de la muſique des Anciens. Si dans mille ans d'icy les chants prophanes qui ſont compoſez depuis cinquante ans étoient perdus, & ſi les chants d'Egliſe qui ſe ſont faits depuis le même temps s'étoient conſervez, ne pourroit-on pas alors ſe faire une idée de la beauté de nos chants prophanes ſur celle de nos chants d'Egliſe. Quoique le caractere de ces chants ſoit different, ne reconnoît-on pas l'Auteur d'Armide dans le *Dies iræ* de Lulli. Ce qui eſt de certain, c'eſt que tous les connoiſſeurs admirent la beauté de la preface & de pluſieurs autres chants de l'Office Gregorien.

Je reviens au ſujet de tant de digreſſion, je veux dire à l'uſage de compoſer & d'écrire en notes la declamation qui avoit lieu autrefois. Deux rai-

ſons me font croire que cet uſage étoit très bon & que c'étoit l'experience qui l'avoit fait preferer à la declamation arbitraire. Premierement, cet uſage épargnoit aux Comediens tous les contre-ſens que les plus habiles donnent ſouvent aux vers qu'ils recitent ſans les bien entendre. Secondement, un habile Compoſiteur de declamation ſuggeroit ſouvent aux Comediens des expreſſions & des beautez qu'ils n'étoient point toûjours capables de trouver par eux-mêmes. Ils n'étoient pas tous auſſi *doctes* que Roſcius. C'eſt l'epithete que lui donnoit Horace.

On ſçait avec quel ſuccès la Chanmeſlé recita le rolle de Phedre, dont Racine lui avoit enſeigné la declamation vers par vers. Deſpreaux en daigna parler, & nôtre ſcene a même conſervé quelques veſtiges ou quelques reſtes de cette declamation qu'on auroit pû écrire ſi l'on avoit eu des caracteres propres à le faire, tant il eſt vrai que le bon ſe fait remarquer ſans peine dans toutes les productions dont on peut juger par ſentiment, & qu'on ne l'oublie point même quoi qu'on n'ait point penſé à le retenir.

Enfin une Tragedie dont la declamation ſeroit écrite en notes auroit le même

même mérite qu'un Opera. Des Acteurs mediocres pourroient l'executer passablement. Ils ne pourroient plus faire la dixiéme partie des fautes qu'ils font, soit en manquant les tons, & par consequent l'action propre aux vers qu'ils recitent, soit en mettant du pathetique dans plusieurs endroits qui n'en sont pas susceptibles. Voilà ce qui tous les jours arrive sur nos théatres, où les Comediens les plus ignorants & qui la plûpart n'étudierent jamais même leur métier, composent à leur fantaisie la declamation d'un rolle dont souvent ils n'entendent pas plusieurs vers.

En second lieu, quand bien même chaque Comedien pris en particulier seroit aussi capable de composer la declamation d'une Tragedie qu'un maître de l'art, il seroit encore vrai de dire que la declamation d'une piece laquelle auroit été composée d'un bout à l'autre par une seule personne, doit être & mieux conduite & mieux ménagée qu'une declamation où chaque Acteur recite son rolle à sa mode. Cette declamation arbitraire auroit mis souvent Roscius hors de mesure. A plus forte raison doit-elle deconcerter nos Comediens qui ne s'étant gueres avisez d'étudier la diversité & la correspondance

des tons ne sçavent par où sortir de l'embarras où le défaut de concert les jette très souvent. Or il est aussi facile de concerter differens rolles qui doivent être recitez alternativement en redigeant par écrit la declamation, qu'il est difficile de le faire quand on ne l'a point mise sur le papier.

Aussi voyons nous que nos Comediens dont la plûpart n'ont d'autre guide que l'instinct & la routine, ne sçavent par où se tirer d'affaire lorsque l'Acteur qui recite avec eux ne finit pas sur un ton qui leur permette de debuter par le ton auquel ils se sont preparez, autant par habitude que par reflexion. Voilà pourquoi ils s'entr'acusent si souvent les uns les autres de reciter sur des tons vitieux, & principalement de finir mal leur *couplet*, de maniere qu'ils mettent à la gêne, disent-ils, celui qui doit prendre la parole immediatement après eux. Ces inconveniens n'arrivoient point lorsque la declamation étoit notée, ou du moins ils ne pouvoient arriver que comme ils arrivent à l'Opera quand un Acteur chante faux. C'est-à-dire que la faute venoit de l'Artisan & non point de l'art qui avoit pourvû suffisament à empêcher qu'on ne la fit.

Les spectateurs & les acteurs sont d'autant plus à plaindre aujourd'hui, que les spectateurs sentent aussi-bien les fautes des acteurs que si l'art de la declamation existoit encore tel qu'il étoit aux temps de Quintilien, quoique les Acteurs ne puissent plus s'aider de cet art qui est peri.

Tous les arts ne sont autre chose que des methodes reglées sur de certains principes, & quand on examine ces principes, on trouve qu'ils sont des maximes formées en consequence de plusieurs observations faites sur les effets de la nature. Or la nature produit toûjours ses effets conformement aux regles qu'elle a choisi de se prescrire. Ainsi dans les choses qui doivent tomber sous nôtre sentiment, les effets de la nature causent toûjours en nous les mêmes sensations agreables ou desagreables, soit que nous observions, soit que nous n'observions pas comment la chose arrive, soit que nous nous embarrassions de remonter jusqu'aux causes de ces effets, soit que nous nous contentions d'en jouir : soit enfin que nous ayons reduit en methode l'art de ménager, suivant des regles certaines, l'action des causes naturelles, soit que nous ne suivions que

l'instinct dans l'aplication que nous faisons de ces causes.

Nous ne laissons pas donc de sentir les fautes où tombent nos Comediens, quoique nous ne sçachions pas l'art qui leigne à ne les point faire. On voit même par les écrits de Ciceron que parmi ceux qui siffloient les Acteurs de son temps qui manquoient à la mesure, il y avoit un petit nombre de personnes qui sçussent l'art & qui eussent pû dire précisement en quoi la faute consistoit. La plûpart ne la connoissoient que par voie de sentiment. *Quotus quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum. At in his si paululum modo offensum est ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant.*

De Or. lib. 3.

Mais, me dira-t'on, il se rencontre des Comediens intelligents dans leur art, & qui peuvent en composant eux-mêmes la declamation de leurs rolles, par raport a leurs talens naturels, y jetter des beautez & des agrémens qu'un autre qu'eux n'y pourroit pas mettre. En second lieu, ajoûtera-t'on, une declamation composée doit ôter à des Acteurs qui seroient assujetis à la suivre, & leur feu & leur enthousiasme. Leur jeu ne sçauroit être naturel, & du

moins il doit devenir froid. Enfin cet usage devoit mettre le Comedien excellent au niveau du Comedien mediocre.

Je réponds à la premiere objection. Cet usage, il est vrai, faisoit perdre quelques beautez à un rolle declamé par un Comedien excellent. Par exemple, si l'Actrice qui joue le personnage de Pauline dans Polieucte étoit astreinte à suivre une declamation notée par une autre, cette obligation empêcheroit qu'elle ne mît dans quelques endroits de sa declamation les beautez qu'elle y jette ordinairement. Mais pour me servir du même exemple, cette Actrice joueroit également bien tout le rolle de Pauline, si ce rolle étoit composé & noté. D'un autre côté combien gagnerions-nous si tous les rolles de Polieucte étoient composez? Qu'on songe comment les seconds rolles sont declamez par les Acteurs qui les recitent à leur gré. Enfin dès qu'on voudra bien tomber d'accord qu'il y aura toûjours sur tous les théatres un plus grand nombre d'Acteurs mediocres que d'excellents Acteurs, on ne pourra plus disconvenir que la perte dont l'objection parle ne fut compensée de maniere qu'il y auroit dix à ga-

gner pour un que l'on perdroit.

Je réponds à la seconde objection, qu'il en étoit de cette declamation notée comme de la musique de nos Opera. Le Compositeur de declamation le plus exact & le plus intelligent laissoit encore lieu aux bons Acteurs de mettre leurs talens en évidence, & de faire sentir, non-seulement dans le geste, mais encore dans la prononciation, leur superiorité sur les Acteurs mediocres. Il est impossible de noter tous les accens, les soûpirs, les adoucissemens, les inflexions, les ports & les éclats de voix, en un mot, s'il est permis de parler ainsi, l'esprit de la declamation dont la varieté des tons n'est que le corps. Dans la musique même on ne sçauroit écrire en notes tout ce qu'il faut faire pour donner au chant son expression veritable, sa force & les agrémens dont il est susceptible. On ne sçauroit écrire en notes quelle doit être precisement la vitesse du mouvement de la mesure, quoique ce mouvement soit l'ame de la musique. Ce que tous les Musiciens, & principalement les Musiciens Italiens écrivent en lettres ordinaires à côté de la composition, pour dire si le mouvement doit être ou vif ou bien lent, ne l'enseigne

qu'imparfaitement. Jusques icy le véritable mouvement d'une composition n'a pû se conserver que par tradition, pour ainsi dire, car les instrumens où l'on tachoit d'avoir par le moyen de l'horlogerie, le mouvement juste que les Compositeurs ont donné à leurs airs & à leurs chants, afin de le conserver avec precision, ces instrumens, dis-je, n'ont point eu un grand succès autant que j'en ai connoissance.

Ainsi l'Acteur mediocre qui chante le rolle d'Atis ou celui de Roland ne le chante point comme le chante un bon Acteur, quoique tous les deux ils entonnent les mêmes notes & qu'ils suivent la mesure de Lulli. Le bon Acteur qui sent l'esprit de ce qu'il chante presse ou bien rallentit à propos quelques notes, il fait sortir de même ou bien il retient sa voix, il apuye sur certains endroits, enfin il fait plusieurs choses propres à donner plus d'expression & plus d'agrément à son chant qu'un Acteur mediocre ne fait pas ou qu'il fait mal à propos. Chaque Acteur suplée de son fonds à ce qui n'a point pû s'écrire en notes, & il le suplée à proportion de sa capacité.

Ceux qui ont vû representer les

Opera de Lulli qui sont devenus le plaisir des nations lorsque Lulli vivoit encore, & quand il enseignoit de vive voix à des Acteurs dociles ces choses qui ne sçauroient s'écrire en notes, disent qu'ils y trouvoient une expression qu'ils ne sentent plus aujourd'hui. Nous y reconnoissons bien les chants de Lulli, ajoûtent-ils, mais nous n'y retrouvons plus l'esprit qui animoit ces chants. Les recits nous paroissent sans ame & les airs de Ballet nous laissent presque tranquilles. Ces personnes alleguent comme une preuve de ce qu'elles disent que la representation des Opera de Lulli dure aujourd'hui plus long-temps que lorsqu'il les faisoit executer lui-même, quoi qu'elle dut durer moins de temps, parce qu'on n'y repete plus bien des airs de violon que Lulli faisoit jouer deux fois. Cela vient selon ces personnes, car je ne suis garant de rien, de ce qu'on n'observe plus le rithme de Lulli que les Acteurs alterent, ou par insufisance ou par presomption.

Il est donc constant que la note des Opera n'enseigne pas tout, & qu'elle laisse encore beaucoup de choses à faire, suivant qu'on est capable de les executer. A plus forte raison peut-on con-

clure que les Compositeurs de declamation n'ensevelissoient pas le talent des bons Acteurs.

Comme les Acteurs qui recitent des Opera ne laissent pas d'être touchez eux-mêmes en recitant, comme l'assujetissement où ils sont de suivre la note & la mesure ne les empêche point de s'animer, & par consequent de declamer avec une action aisée & naturelle, de même l'assujetissement de suivre une declamation notée dans laquelle étoient les Acteurs des Anciens, n'empêchoit pas ces Acteurs de se mettre à la place du personnage qu'ils representoient. Cela suffit. Or, suivant Quintilien, les Acteurs de son temps avoient encore les larmes aux yeux quand ils avoient joué des scenes interessantes. Ils étoient touchez, donc ils faisoient pleurer comme les nôtres. *Vidi ego sæpè histriones atque Comœdos cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent flentes adhuc egredi.* Enfin quelle difference les Anciens ne mettoient-ils pas entre leurs Acteurs. Cette objection contre l'usage de composer & d'écrire en note la déclamation auroit pû paroître considerable avant qu'on connut les Opera, mais le succès de ce spectacle, où Acteur est astreint à suivre la notte

Lib. 11. cap. 3.

& la mesure, rend l'objection frivole. L'experience sçait dissiper en un moment bien des ombres de difficultez que le raisonnement seul ne viendroit peut-être point à bout d'éclaircir. Il est même dangereux de hasarder à faire des raisonnements avant l'experience. Il faut faire plusieurs reflexions avant que de bien juger si un raisonnement qui roule sur des possibilitez est sensé, au lieu que l'experience met au fait dans l'instant. Enfin pourquoi les Anciens qui connoissoient le merite de la declamation arbitraire aussi bien que nous, se seroient-ils determinez après l'experience en faveur de la declamation notée.

Mais, me dira-t'on, la plûpart des gens du métier se soulevent contre l'usage de composer & d'écrire en notes la declamation, sur la premiere exposition de cet usage. Je n'en suis pas surpris. L'esprit humain haït naturellement la gêne où le mettent toutes les methodes qui pretendent l'assujetir à n'operer que suivant certaines regles. Il ne veut pas être contraint dans ses allures, dit Montagne. Qu'on propose la discipline militaire à des Barbares qui ne la connoissent pas. Ses loix, diront-ils d'abord, doivent ôter au

courage l'impetuoſité qui le fait vaincre. On ſçait bien cependant que la diſcipline militaire ſoûtient la valeur par les regles mêmes auſquelles elle l'aſſujetit. Ainſi parce que des gens qui auront toûjours declamé ſans connoître d'autres regles que l'inſtinct & la routine deſaprouveront l'uſage des Anciens par un premier mouvement, il ne s'enſuit pas que cet uſage fut mauvais. Il ne s'enſuit pas même qu'ils continuent de le blâmer quand ils auront reflechi ſur ſes inconveniens & ſur ſes avantages, & quand ils les auront compenſez. Peut-être même regretteront-ils qu'il n'y ait pas eu un pareil art quand ils étoient encore dans la jeuneſſe, temps où l'on aprend a operer facilement, ſuivant une certaine methode. L'attention à ſe conformer aux regles qu'on aprend dès l'enfance, ceſſe bien toſt d'être une contrainte. Il ſemble que les regles qu'on a étudiées alors deviennent en nous une portion de la lumiere naturelle. Quintilien répond à ceux qui prétendoient que l'Orateur qui ne ſuivoit que ſa vivacité & ſon enthouſiaſme en declamant, devoit être plus touchant qu'un Orateur qui regloit ſon action & ſes geſtes premeditez ſur les preceptes de l'art, que c'eſt blâmer

Lib. 11. *cap.* 3.

tout genre d'étude que de penser ainsi, & que la culture embellit toûjours le naturel le plus heureux. *Sunt tamen qui rudem illam & qualem impetus cujusque animi tulit actionem judicent fortiorem, sed non alii fere quamqui etiam in dicendo curam solent improbare & quidquid studio paratur. Nostro labori dent veniam qui nihil credimus esse perfectum nisi ubi natura cura juvetur.* J'abrege ce passage.

Je reviens à la maniere dont on recite aujourd'hui les Tragedies sur les differens théatres de l'Europe. Il y est assez établi, comme je l'ai déja dit, que les François qui depuis quatre-vingt ans composent les meilleures pieces Dramatiques qui paroissent aujourd'hui, sont aussi ceux qui recitent le mieux les Tragedies & qui sçavent les representer avec le plus de décence. En Italie les Acteurs recitent la Trage diedu même ton & avec les mêmes gestes qu'ils recitent la Comedie. Le *Cothurne* n'y est presque pas different du *Socque* Dès que les Acteurs Italiens veulent s'animer dans les endroits pathetiques, ils sont outrez aussi-tost. Le Heros devient un *Capitan*. Je ne dirai qu'un mot des Tragedies des Poëtes Italiens faites pour estre declamées. Elles sont autant au dessous des pieces de Cor-

neille & de Racine que les moins mauvais de nos Poëmes Epiques sont au dessous du *Roland furieux* de l'Arioste & de la *Jerusalem delivrée* du Tasse. Ou par desespoir d'y réüssir, ou par d'autres motifs que je ne devine point, il paroît que les Italiens négligent depuis long-temps la Poesie Dramatique. La Mandragore de Machiavel, l'une des meilleures Comedies qui ayent été faites depuis Terence, & qu'on ne prendroit jamais pour une production d'esprit née dans le même cerveau où sont écloses tant de reflexions sur la guerre, sur la politique & principalement sur les conjurations, est demeurée en Italie une piece unique en son espece. La Clitie du même Auteur lui est bien inferieure. Je ne crois pas que durant le cours du dix-septiéme siecle les Presses d'Italie nous ayent donné plus d'une trentaine de Tragedies faites pour être declamées; elles qui dans ce temps-là mirent au jour tant d'ouvrages d'esprit. Du moins n'en ai je pas trouvé un plus grand nombre dans les Catalogues de ces sortes d'ouvrages que des Italiens illustres dans la Repubique des Lettres ont donnez depuis douze ans à l'occasion des disputes qu'ils ont soûtenuës pour l'honneur de leur nation.

Les Poëtes Dramatiques Italiens ne composent plus gueres que des Opera, en comparaison desquels toute l Europe dit que les bons Opera François sont des chefs-d'œuvres d'esprit, de bons sens & de regularité. Il y a six ans que Monsieur l'Abbé Gravina fit imprimer à Naples cinq Tragedies composées pour être declamées. Ce sont Palamede, Andromede, Appius Claudius, Papinien & Servius Tullius. Il se plaint élegament dans la Preface en vers qu'il mit à la teste de ses Tragedies, que Melpomene, pour qui la scene fut inventée, n'y paroisse plus en Italie que comme une suivante de Polimnie; enfin, qu'elle ne s'y montre plus que comme la vile esclave de la Peinture, de la Musique & de la Sculpture.

E in vecé d'adoprar le forzé proprié
Debba le forzé adoprar de gl'artefici,
Di Cantori, Pittori é Statuarii
Di quali é divenuta ancilla ignobilé
Colei che sopra loro ha'l sommo Imperio.
E sopra le scené ha minor parte ed infima
Qu'ella per cui le scene s'inventaronno.

Dans une autre Contrée de l'Europe le pathetique de la declamation tragique

consiste en des tons furieux, en un maintien ou morne ou bien effaré, & dans des gestes de forcenez. Les Acteurs de la scene tragique, dont je parle, sont dispensez de noblesse dans leur geste de mesure dans leur prononciation, de dignité dans leur maintien & de décence dans leurs demarches. Il suffit qu'ils fassent parade d'une morgue bien noire & bien sombre, ou qu'ils paroissent livrez à des transports de fureur qui les fassent extravaguer. Sur ce théatre, il est permis à Jules Cesar de s'arracher les cheveux ainsi que le feroit un homme de la lie du peuple pour exprimer sa colere. Alexandre pour mieux marquer son emportement y peut frapper du pied, demonstration que nous ne permettons pas aux Ecoliers qui jouent la Tragedie dans nos Colleges.

D'un autre costé de la mer les Heros sont entierement avilis par des choses basses ou indecentes sur le théatre, & qu'on leur y fait faire cependant. On voit sur la scene dont je parle icy, Scipion fumer une pipe de tabac & boire dans un pot de biere sous sa tente, en meditant le plan de la bataille qu'il va donner aux Carthaginois.

Je ne parlerai point icy du théatre

Flamand, parce que dans le tragique il ne fait presque autre chose que de coppier la scene Françoise dès le tems où l'on y representoit les Comedies de la Passion. Les Comediens Flamands ont un petit nombre de Tragedies originales, & leur declamation est seulement un peu moins chantante & moins animée que celle des Comediens François.

Non-seulement nostre scene tragique est noble, mais elle est encore purgée de tous les appareils frivoles, elle est degagée de tous les spectacles puerils qui ne sont propres qu'à degrader Melpomene de sa dignité. Voicy comment s'explique un des plus grands Poëtes tragiques d'Angleterre sur la décence de nos representations. *Je ne sçaurois trop recommander à mes compatriottes de se conformer aux usages du théatre François. Les Roys & les Reines y laissent leurs gardes à la porte de la scene, & ils y entrent sans ce cortege embarassant qui les suit sur la nostre. Je souhaitterois encore qu'a l'exemple des François nous voulussions bien bannir de nos representations le fracas énorme qu'y font les tambours, le tocsin, les trompettes, & sur tout les cris de joye des mouceurs de chandelle & des autres gagistes,*

Spectateur du 13. Av. 1711.

revêtus qui viennent là pour repreſenter le peuple, tintamarre qu'on entend quelquefois à quatre ruës de la Comedie.

Monſieur Adiſon, c'eſt lui-même que je viens de citer, dit encore bien des choſes dans cet écrit & dans celui qu'il publia huit jours après contre d'autres uſages communs ſur le Théatre Anglois & qui lui paroiſſent avec raiſon des uſages vitieux. Tel eſt l'uſage d'y expoſer les apareils des ſuplices les plus affreux, & quelquefois le ſuplice même. Tel eſt l'uſage d'y montrer des ſpectres hideux & des aparitions horribles. Il eſt vrai, ſuivant ſon ſentiment, que les Poëtes François évitent avec trop d'affectation de donner du ſpectacle. Par exemple, il réprend le grand Corneille de n'avoir pas fait tuer ſur la ſcene Camille. Corneille, dit-il, afin d'éviter d'enſanglanter la ſcene rend encore l'action du jeune Horace plus atroce, en lui donnant le temps de faire quelque reflexion, & cela quoiqu'il veuille ſauver à la fin de la piece ce meurtrier de ſa ſœur. Il ſeroit moins odieux s'il tuoit Camille dans le temps même qu'elle profere ſes imprecations contre Rome. Quoiqu'il en ſoit de cette obſervation, on ne ſçauroit diſconvenir que ſi la repreſentation des Tra-

Les Horaces Act. 4.

gedies est trop chargée de spectacles en Angleterre, elle n'en soit trop dénuée en France. Qu'on demande à l'Actrice qui joue le rolle d'Andromaque, si la scene dans laquelle Andromaque prête à se donner la mort recommande le fils d'Hector & le sien à sa confidente, ne deviendroit pas encore plus touchante en y faisant paroître cet enfant infortuné, & en donnant lieu par sa presence aux demonstrations les plus empressées de la tendresse maternelle qui ne sçauroient paroistre froides en une pareille situation.

Dans la Trag. de Racine.

Il n'en est pas de la Comedie comme de la Tragedie. Je ne crois pas qu'on puisse dire que des differentes manieres dont on recite aujourd'hui la Comedie en differents pays, l'une soit meilleure que l'autre. Chaque pays doit avoir sa maniere propre de reciter la Comedie.

Dans la representation des Comedies, il ne s'agit pas de procurer de la veneration aux personnages introduits sur la scene, mais bien de les rendre reconnoissables aux spectateurs. Il faut donc que les Comediens coppient ce que leur nation peut avoir de singulier dans le geste, dans le maintien & dans la prononciation. Il faut qu'ils se mou-

lent d'après leurs compatriottes. Generalement parlant, il eſt des peuples qui varient davantage leurs tons de voix, qui mettent des accens plus aigus & plus frequens dans leur prononciation, & qui geſticulent avec plus d'activité que d'autres. Comme le naturel de certaines nations eſt plus vif que le naturel d'autres nations, l'action des unes eſt plus vive que l'action des autres. Leurs ſentimens, leurs paſſions s'élancent, pour ainſi dire, au dehors avec une impetuoſité qu'on n'aperçoit pas en d'autres nations. Les François n'uſent point de certains geſtes, de certaines demonſtrations avec les doigts, ils ne rient point comme les Italiens. Les François ne varient pas leur prononciation par de certains accens qui ſont ordinaires en Italie, même dans les converſations familieres. Or un Acteur de Comedie qui dans ſa declamation imiteroit la prononciation & la geſticulation d'un peuple étranger, pécheroit contre la regle que nous avons raportée. Par exemple, un Comedien Anglois qui mettroit autant de vivacité dans ſes geſtes, qui marqueroit autant d'inquietude dans ſa contenance, autant de contention dans ſon viſage, qui placeroit des exclamations auſſi

frequentes dans sa prononciation, qui les feroit aussi marquées, un Comedien Anglois enfin qui joueroit comme un Comedien Italien joueroit mal. Les Anglois qui doivent lui servir de modelle ne se comportent pas ainsi. Ce qui suffit pour agiter un Italien n'est pas suffisant pour remuer un Anglois. Un Anglois à qui l'on prononce l'arrest qui le condamne à mort, montre moins de transport qu'un Italien que son juge condamne à l'amende d'un écu.

Le meilleur Acteur de Comedie est donc celui qui réüssit le mieux dans l'imitation théatrale de ses originaux, tels que puissent estre les originaux qu'il coppie. Si les Comediens d'un pays plaisent plus aux étrangers que les Comediens des autres pays, c'est que ces premiers Comediens seront formez d'aprés une nation qui naturellement aura plus de gentillesse dans les manieres, & plus d'agrément dans l'élocution que les autres nations.

SECTION XXXXIII.

Des maſques des Comediens Anciens.

JE penſe ne devoir pas finir ces obſervations ſur la repreſentation des pieces de théatre ſans parler de l'uſages des Anciens qui faiſoient jouer leurs Acteurs maſquez. Eſchile avoit introduit en Grece cet uſage. Diomede nous dit bien que ce fut un Roſius Gallus qui le premier portat un maſque ſur le théatre à Rome pour cacher le défaut de ſes yeux qui étoient bigles, mais il ne nous dit pas quand Roſius vivoit. Cet uſage s'eſt même conſervé en partie ſur les théatres modernes. Pluſieurs perſonnages de la Comedie Italienne ſont maſquez. Quoique nous n'ayons jamais fait prendre le maſque à tous nos Acteurs comme les Anciens, néanmoins il n'y a pas encore long temps qu'on ſe ſervoit aſſez communement du maſque ſur le théatre François dans la repreſentation des Comedies. On s'en ſervoit même quelquefois dans la repreſentation des Tragedies. Le maſque qui me paroît aujour-

Lib. 3.

d'hui banni de nos Tragedies ne l'est pas encore entierement de nos Comedies.

Il est vrai qu'à l'aide de ces masques l'Acteur paroissoit aussi conforme qu'il le vouloit au caractere qu'il devoit soûtenir. Les Acteurs anciens avoient plusieurs masques & ils en changeoient. *Major in personis observatio est apud comicos tragicos que, multis enim utuntur & variis.* Car les gens de théatre croyoient alors qu'une certaine phisionomie étoit tellement essentielle au personnage d'un certain caractere, que pour donner une counoissance complette du caractere de ce personnage, ils pensoient qu'ils devoient donner le dessein du masque propre à le representer. Ils placoient donc après la definition de chaque personnage, telle qu'on a coûtume de la mettre à la teste des pieces de théatre sous le nom de *Dramatis personæ*, un dessein de ce masque. Cette instruction leur sembloit necessaire.

Quint. lib. 11. Fr.

En effet ces masques representoient non-seulement le visage, mais ils representoient encore la teste entiere, ou serrée ou large, ou chauve ou couverte de cheveux, ou ronde ou pointuë, quoique feu Monsieur Perrault ait cru

le contraire. Cet Ecrivain plein d'honneur & de probité étoit de plus ſi galand homme que lui-même il me pardonneroit la remarque que je vais faire. La veneration que je conſerve pour ſa memoire me fait même croire qu'il auroit corrigé la faute ſi l'on l'en avoit averti.

Tout l[e] m[o]nde ſçait la fable de Phedre dans laquelle un Renard s'écrie après avoir examiné un maſque de Tragedie. Avec quelle mine on manque de cervelle ?

Fab. 7. lib. 7.

Quanta ſpecies inquit, cerebrum non habet.

Voici la critique de Monſieur Perrault. *Dans Eſope c'eſt un ſinge qui trouvant une teſte chez un Sculpteur dit voilà une belle teſte, c'eſt dommage qu'elle manque de cervelle. La choſe va fort bien de la maniere qu'Eſope la raconte, parce qu'une teſte eſt faite pour avoir de la cervelle, mais il n'y a nul ſel à le dire d'un maſque ou d'un viſage qui ne ſont point faits pour en avoir, & à qui ce n'eſt point un reproche d'en manquer. Eſt-ce avoir du goût que d'alterer ainſi une fable ?* Mais les maſques dont parle Phedre étoient dans le même cas que la teſte d'Eſope. Ces maſques couvroient toute la teſte

Paralelle Tom. 3. pag. 307.

de l'Acteur, & ils paroissoient faits pour avoir de la cervelle. On peut le voir en ouvrant l'ancien manuscrit de Terence qui est à la Biblioteque du Roi, & même le Terence de Madame d'Acier.

L'usage des masques empêchoit donc qu'on ne vit souvent un Acteur déja fletri par l'âge jouer le personnage d'un jeune homme amoureux & aimé. Hypoliche, Hercule & Nestor ne paroissoient sur le théatre qu'avec une teste reconnoissable par sa convenance avec leur caractere connu. Le visage sous lequel l'Acteur paroissoit étoit toûjours assorti à son rolle, & l'on ne voyoit jamais un Comedien jouer le rolle d'un honeste homme avec la phisionomie d'un fripon parfait. Comme dit Quintilien, les Compositeurs de declamation lorsqu'ils mettent une piece au théatre sçavent tirer du pathetique des masques mêmes. Dans les Tragedies Niobé paroist avec un visage triste, & Medée nous anonce son caractere par l'air attroce de sa physionomie. La force & la fierté sont dépeintes sur le masque d'Hercule. Le masque d'Ajax est le visage d'un homme hors de lui méme. Dans les Comedies, les masques des valets, des marchands d'Esclaves

claves & des Parasites. Ceux des personnages d'homme grossier, de soldat, de vieille, de courtisanne & de femme esclave ont tous leur caractere particulier. On discerne par le masque le vieillard austere d'avec le vieillard indulgent, les jeunes gens qui sont sages d'avec ceux qui sont débauchez, une jeune fille d'avec une femme de dignité. Si le pere des interests duquel il s'agit principalement dans la Comedie doit estre quelquefois content & quelquefois fâché, il a un des sourcils de son masque froncé, & l'autre rabatu. C'est ainsi que Monsieur Boindin explique les dernieres lignes du passage de Quintilien, en suposant que le Comedien qui portoit ce masque se tournoit tantost d'un costé tantost d'un autre, pour montrer toûjours, comme Quintilien dit qu'il étoit soigneux de le faire, le costé du visage qui convenoit à sa situation actuelle dans les scenes où il devoit changer d'affection sans qu'il put aller changer de masque derriere le théatre. Par exemple, si ce pere entroit content sur la scene, il presentoit d'abord le costé de son masque dont le sourcil étoit rabatu, & lorsqu'il changeoit de sentiment il marchoit sur le theatre & il faisoit si bien qu'il pre-

Dans un Memoire remis à l'Ac. des belles Let

sentoit le costé du masque dont le sourcil étoit froncé, observant dans l'une & dans l'autre situation de se tourner toûjours de profil. Les Comediens Romains avoient une attention particuliere à cette partie de leur jeu. *Itaque in iis quæ ad scenam componuntur fabulis artifices pronuntiandi à personis quoque affectus mutuantur, ut sit Niobé in tragedia tristis, atrox Medæa, attonitus Ajax, truculentus Hercules. In Comædiis vero præter aliam observationem qua servi, lenones, parasiti, rustici, milites, vetulæ, meretriculæ, ancillæ, senes austeri ac mites, juvenes severi ac luxuriosi, matronæ, puellæ inter se discernuntur; pater ille cujus præcipuæ partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio. Atque id ostendere maxime Latinis Actoribus moris est quod cum iis quas agunt partibus congruat.* Pollux dans l'ouvrage que nous citons dit quelque chose qui me paroist propre à confirmer la conjecture ingenieuse & sensée dont je viens de parler. Cet Auteur en parlant des masques de caractere, dit que celui du vieillard qui joue le premier rolle dans la Comedie doit estre chagrin d'un côté, & serain de l'autre. Le même Auteur dit aussi en parlant des masques

Quint. Inst. lib. 11. cap. 3.

Onomast. lib. 4. cap. 19.

des Tragedies qui doivent être caracteriſez, que celui de Thamiris, ce fameux temeraire que les Muſes rendirent aveugle parce qu'il avoit oſé les défier, devoit avoir un œil bleu & l'autre noir.

Les maſques des Anciens mettoient encore beaucoup de vrai-ſemblance dans ces pieces excellentes, où le nœud naiſt de l'erreur qui fait prendre un perſonnage pour un autre perſonnage par une partie des Acteurs. Le ſpectateur qui ſe trompoit lui-même en voulant diſcerner deux Acteurs dont le maſque étoit auſſi reſſemblant qu'on le vouloit, concevoit que les Acteurs s'y mépriſſent eux-mêmes. Il ſe livroit donc ſans peine à la ſupoſition ſur laquelle les incidens de la piece ſont fondez, aulieu que cette ſupoſition eſt ſi peu vrai-ſemblable parmi nous que nous avons beaucoup de peine à nous y préter. Dans les deux pieces que Moliere & Renard ont imitées de Plaute, nous reconnoiſſons diſtinctement les perſonnages qui donnent lieu à l'erreur pour eſtre des perſonnages differents. Comment concevoir que les autres Acteurs qui les voyent encore de plus près que nous puiſſent s'y méprendre. Ce n'eſt donc que par l'habitude où nous ſom-

Amphit. les Men.

mes de nous prêter à toutes les suppositions établies sur le théatre par l'usage que nous entrons dans celles qui font l'intrigue de l'Amphitrion & des Menechmes, & je ne conseillerois à personne de composer une Comedie Françoise toute neuve dont le nœud consistât dans un pareil embarras.

Ces masques donnoient encore aux Anciens la commodité de pouvoir faire jouer à des hommes ceux des personnages de femme, dont la declamation demandoit des poulmons plus robustes que ne le sont communement ceux des femmes, sur tout quand il faloit se faire entendre en des lieux aussi vastes que leurs théatres l'étoient. En effet, plusieurs passages des Ecrivains de l'antiquité, entr'autres le recit que fait Aulu-Gelle de l'avanture arrivée à un Comedien nommé Pollus qui jouoit le personnage d'Electre, nous aprennent que les Anciens distribuoient souvent à des hommes des rolles de femme.

Cic. de of. lib. pr. Aul. Gel lib. 7. ca. 5

On introduisoit aussi à l'aide de ces masques toutes sortes de nations étrangeres sur le théatre avec la phisionomie qui leur étoit particuliere,

Rufi persona Batavi
Quem tu derides, hac timet ora puer.

dit Martial.

Ces masques donnoient même lieu aux amants de faire des galanteries à leurs maîtresses. Suetone nous aprend que lorsque Neron montoit sur le theatre pour y representer un Dieu ou un Heros, il portoit un masque fait d'après son visage, mais lorsqu'il y represensentoit quelque Deésse ou quelque Heroïne, il portoit alors un masque qui ressembloit à la femme qu'il aimoit actuellement. *Heroum deorumque, item Heroidum personis effictis ad similitudinem oris sui & feminæ pro ut quam que diligeret.*

Julius Pollux qui composa son ouvrage pour l'Empereur Commode nous assure que dans l'ancienne Comedie Grecque qui se donnoit la liberté de caracteriser & de jouer les citoyens vivants, les Acteurs portoient un masque qui ressembloit à la personne qu'ils representoient dans la piece. Ainsi Socrate a pû voir sur le théatre d'Athenes un Acteur qui portoit un masque qui lui ressembloit lors qu'Aristophane lui fit jouer un personnage sous le propre nom de Socrate dans la Comedie des Nuées. Ce même Pollux nous donne dans le chapitre de son livre que je viens de citer, un détail très long & très curieux sur les differents caracteres

Onomast. lib. 4. cap. 19.

des masques qui servoient dans les representations des Comedies & des Tragedies.

Mais d'un autre costé ces masques faisoient perdre aux spectateurs le plaisir de voir naistre les passions & de reconnoistre leurs differents symptomes sur le visage des Acteurs. Toutes les expressions d'un homme passioné nous affectent bien, mais les signes de la passion qui se rendent sensibles sur le visage nous affectent beaucoup plus que les signes de la passion qui se rendent sensibles par le geste & par la voix. *Dominatur autem maxime vultus*, dit Quintilien.

Lib. 11. *cap.* 3.

Cependant les Comediens des Anciens ne pouvoient pas rendre sensibles sur leur visage les signes des passions. Il étoit rare qu'ils quittassent le masque, & même il y avoit une espece de Comediens qui ne le quittoit jamais. Nous souffrons bien, il est vrai, que nos Comediens nous cachent aujourd'hui la moitié des signes des passions qui peuvent estre marquez sur le visage. Ces signes consistent autant dans les alterations qui surviennent à la couleur du visage que dans les alterations qui surviennent à ses traits. Or le rouge dont il est à la mode depuis dix

ans que les hommes même se barbouillent avant que de monter sur le théatre nous empêchent d'apercevoir les changements de couleur qui dans la nature font une si grande impression sur nous. Mais le masque des Comediens anciens cachoit encore l'alteration des traits dont le rouge nous laisse voir quelque chose.

On pourroit dire pour défendre l'usage du masque qu'il ne cache point au spectateur les yeux du Comedien. Or si l'ame est le mobile de toute la declamation, & si le visage est le portrait fidele de l'ame, les yeux font voir les marques les plus évidentes des passions du visage. Ils peuvent aprendre distinctement ce qui se passe sur le visage, & pour user de cette expression, ils le font voir tout entier malgré le masque. *Animi est omnis actio & imago animi vultus est, indices oculi.* L'imagination suplée, continuera-t'on, ce qui nous est caché, & quand nous voyons des yeux ardents de colere, nous croyons voir le reste du visage allumé du feu de cette passion. Nous sommes aussi émus que si nous le voyions veritablement. Plusieurs passages de Ciceron & de Quintilien font foi que les Acteurs des Anciens marquoient par-

Cic. de Or. lib. 3.

faitement tous les ſignes des paſſions par le mouvement de leurs yeux, aidez & ſoûtenus par les geſtes & par la contenance. On peut dire la même choſe de ceux des Comediens Italiens qui jouent maſquez. *In ipſo vultu plurimum valent oculi per quos maxime animus emanat.*

Quin. lib. 11. cap. 3.

Je m'en tiens au ſentiment le plus ſimple, & je penſe que la plûpart des paſſions, principalement les paſſions tendres, ne ſçauroient eſtre auſſi-bien exprimées par un Acteur maſqué que par un Acteur qui joue à viſage découvert. Ce dernier peut s'aider de tous les moyens d'exprimer la paſſion que l'Acteur maſqué peut employer, & il peut encore montrer des ſignes des paſſions dont l'autre ne ſçauroit s'aider. Je crois donc que les Anciens qui avoient tant de gouſt pour la repreſentation des pieces de théatre, auroient fait quitter le maſque à tous les Comediens ſans une raiſon. C'eſt que leurs théatres étant très vaſtes & ſans couverture ſolide, ils tiroient un grand ſervice du maſque qui donnoit le moïen au Comedien de ſe faire entendre de tous les ſpectateurs, & d'un autre côté ce maſque leur faiſoit perdre peu de choſe. Il étoit impoſſible que les

alterations du viſage que le maſque cache fuſſent aperçûës diſtinctement des ſpectateurs, dont pluſieurs étoient éloignez de plus de douze toiſes du Comedien qui recitoit. Entrons dans l'explication de cette raiſon.

Aulugelle qui écrivoit ſous l'Empereur Adrien, loüe l'étimologie que Caius Baſſus donnoit au mot Latin *perſona*, qui ſignifioit un maſque, en le faiſant venir du verbe *perſonare*, qui veut dire *reſonner.* En effet, ajoûte-t'il, le viſage & toute la teſte étant renfermez ſous la couverture du maſque, de maniere que la voix ne ſçauroit s'échaper que par une ſortie qui eſt encore gênée & reſſerrée, il s'enſuit que la voix ainſi contrainte rend des ſons plus forts & plus diſtincts. Voilà pourquoi les Latins ont donné le nom de *perſona* aux maſques qui font retentir & reſonner la voix de ceux qui les portent. *Lepide me Hercules & ſcite Caius Baſſus in libris quos de origine vocabulorum compoſuit unde apellata ſit perſona interpretatur, à perſonando enim id vocabulum factum eſſe conjectat, nam caput inquit & os cooperimento perſonæ tectum undique, una que tantum vocis emittendæ via, pervium, que non vaga neque diffuſa eſt, in unum tantum modo exitum*

Noct. Att. lib. 5. ca. 7.

collectam coactam que vocem & magis claros sonoros que sonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere & resonare vocem facit, ob eam causam persona dicta est. Que Bassus eut raison ou non dans son étimologie, cela ne nous fait rien. Il nous suffit qu'on ne l'auroit point faite & qu'on ne l'auroit pas louée si les masques n'eussent point été une espece d'échos. Boéce confirme encore icy nostre sentiment. *Concavitate ipsa major necesse est emittatur sonus*, dit ce Philosophe en parlant des masques.

Maris. de Pers. cap. pr.

On ne sçauroit douter après avoir lû le passage d'Aulugelle & de Boéce qui écrivoient ce qu'ils voyoient tous les jours, que les Anciens ne se servissent des masques pour augmenter le son de la voix des Acteurs. Ma conjecture est que l'on plaçoit dans la bouche de ses masques une incrustation qui faisoit une espece de cornet.

On voit par les figures des masques antiques qui sont dans les anciens manuscrits, dans les medailles, dans les ruïnes du théatre de Marcellus & de plusieurs autres monuments, que l'ouverture de leur bouche étoit excessive. C'étoit une espece de gueule béante qui faisoit peur aux petits enfans.

Tandem quæ redit ad pulpita notum
Exodium, cum personæ pallentis hiatum
In gremio matris formidat rusticus infans.

Juvenal. Sat. 3.

Suivant les apparences les Anciens n'auroient pas ſouffert ce deſagrément dans les maſques s'ils n'en avoient point tiré quelque avantage, & je ne vois point que cet avantage put eſtre autre choſe que la commodité d'y mieux adjuſter les cornets propres à fortifier la voix des Acteurs.

Nous voyons d'ailleurs par un paſſage de Quintilien que le rire ſouffroit une alteration ſi conſiderable dans la bouche du maſque qu'il en devenoit un bruit deſagréable. Cet Auteur en conſeillant aux Orateurs de bien examiner quels ſont leurs talents naturels, afin de prendre un gout de declamation conforme à ces talents, dit qu'on peut réüſſir à plaire avec des qualitez differentes. Il ajoûte, qu'il a vû deux Comediens celebres également aplaudis, quoique leur maniere de declamer fut bien differente, mais chacun avoit ſuivi ſes talents naturels dans la maniere de jouer la Comedie qu'il avoit priſe. Demetrius, l'un de ces Comediens qui avoit un ſon de voix fort agréable,

s'étoit attaché à jouer les rolles des Divinitez, des femmes de dignité, des peres indulgens & des amoureux. Stratocles, c'est le nom de l'autre Comedien, qui avoit une voix aigre, s'étoit ataché à jouer les personnages des peres austeres, des parasites, des valets fripons, en un mot, tous les personnages qui demandoient beaucoup d'action. Son geste étoit vif, ses mouvements étoient empressez, & il hazardoit beaucoup de choses capables de faire siffler un autre que lui. Une de ces choses que Stratocles hazardoit étoit de rire, quoi qu'il sçût très-bien, dit Quintilien, par quelles raisons le rire fait un effet desagréable dans le masque. *Illum decuit cursus & agilitas & vel parum conveniens personæ risus quem non ignarus rationis populo dabat.* Le rire ne déplaist point par lui-même sur la scene comique, & nous le sentons bien. Moliere lui-même fait rire quelquefois les personnages à plusieurs reprises. Il faloit donc que les éclats de rire redoublez retentissent dans la bouche du masque, de maniere qu'il en sortit un son desagréable. C'est ce qui ne devoit pas arriver si la bouche & les parties interieures du masque les plus voisines de cette bouche n'eussent pas

Inst. lib. xi. cap. ult.

eſté revétuës de quelque corps reſonant qui changeoit quelque choſe au ſon naturel de la voix en l'augmentant.

Je hazarderai icy une conjecture toute nouvelle : c'eſt que les Anciens après s'être ſervi de l'airain pour incruſter les maſques, y employerent enſuitte des tablettes fort minces d'une eſpece de marbre, comme un corps plus propre que l'airain à renvoyer le ſon de la voix ſans l'alterer. Ma conjecture eſt fondée ſur un paſſage de Pline l'hiſtorien & ſur un paſſage de Solin. Pline en parlant des pierres curieuſes dit, que la pierre qu'on apelle Calcophonos ou *ſon d'airain* eſt noire, & que ſuivant l'étimologie de ſon nom elle rend un ſon aprochant du ſon de ce métail lorſqu'on la touche. C'eſt pourquoi, ajoûte-t'il, on conſeille aux Comediens de s'en ſervir. *Calcophonos nigra eſt, ſed illiſa æris tinnitum reddit, tragædis ut ſuadent geſtanda.* Quel uſage veut-on que les Comediens puſſent faire d'une pierre qui avoit cette proprieté, ſi ce n'étoit d'en incruſter une partie de la bouche de leurs maſques après qu'elle avoit eſté ſciée en lames fort minces. Ces maſques qui étoient de bois comme nous l'aprenons dans

Lib. 37. *cap.* 10.

les vers que Prudence a fait contre Symmaque étoient propres à recevoir cette incruſtation.

Ut tragicus cantor ligno tegit ora cavato
Grande aliquid cujus per hiatum carmen anhelet.

Solin qui a écrit quelques temps après Pline ſemble nous aprendre pourquoi l'uſage de cette pierre étoit à preferer à celui de l'airain dans le reveſtement interieur d'une partie des maſques. C'eſt qu'en repercutant la voix elle n'alteroit point la clarté du ſon, au lieu que le bruiſſement de l'airain met un peu de confuſion dans les ſons qu'il renvoye. Après avoir dit que la pierre au ſon d'airain reſonne comme ce métail, il ajoûte, qu'elle ne préjudicie point à la netteté de la voix lorſqu'on l'employe avec diſcretion. *Calcopthongos reſonat ut pulſata æra. Pudice habitus ſervat vocis claritatem.*

Ed. Sal. cap. 37.

Nous pouvons juger de l'attention que les Anciens avoient pour tout ce qu'ils jugeoient capable de mettre de l'agrément ou de la facilité dans l'execution de leurs pieces de théatre, parce que Vitruve nous dit ſur la maniere d'y placer des *Echæa* ou des vaſes d'airain propres à ſervir d'Echos. Cet

Lib 5. ca. 5. & 6.

Auteur en parlant de l'Architecture du théatre, entre dans un détail long & methodique sur la forme de ces vases & sur les endroits où il faloit les placer afin que la voix des Acteurs trouvat à propos des Echos *consonans. Ita hac ratione vox à scena velut à centro profusa se circum agens tactu que feriens singulorum vasorum cava, excitaverit auctam claritatem & concentu convenientem sibi consonantiam.* Vitruve en nous disant que tous ces vases devoient estre de tons differens, nous dit assez que l'ouverture & leurs autres dimensions ne devoient pas estre les mêmes, & comme ces vases étoient encore placez à une distance differente des Acteurs, il faloit bien qu'ils fissent des Echos plus ou moins faciles à ébranler afin de répondre uniformement. Vitruve se plaint que de son temps les Romains negligeassent de placer de ces *Echæa* dans leurs théatres, à l'imitation des Grecs qui étoient soigneux d'en mettre dans les leurs. Aparament que les Romains profiterent de l'avis de Vitruve, car Pline se plaint que ces vases & les voutes sous lesquelles on les plaçoit absorbassent la voix des Acteurs. Il prétend qu'ils faisoient un aussi méchant effet que le sable de l'orchestre, c'est-

à-dire de l'espace qui étoit entre le théatre & les spectateurs les plus avancez. *In theatrorum Orchestris scrobe aut arena super injecta, vox derotatur & in rudi parietum circumjectu doliis etiam inanibus.* D'un autre costé Cassiodore dit dans l'Epitre 51. du livre premier, que la voix de ceux qui jouoient des Tragedies étant fortifiée par les concavités rendoit un son tel qu'on avoit peine à croire qu'il put sortir de la poitrine d'un mortel. *Tragœdia ex vocis vastitate nominatur quæ concavis repercussionibus roborata talem sonum videtur efficere ut pene ab homine non credatur.* Ces concavitez ne pouvoient estre que les Echæa & le cornet du masque. On peut juger par l'attention que les Anciens faisoient sur toutes ces choses s'ils avoient negligé de chercher des inventions propres à faire faire aux masques de théatre l'effet, qui suivant Aulugelle leur avoit fait donner le nom de *Persona.*

Lib. 11. cap. 51.

Si les Ecrivains de l'antiquité avoient pû croire que les generations à venir pussent estre jamais en peine d'expliquer des choses qui étoient sans difficulté pour eux, parce qu'ils les voyoient tous les jours, ils auroient mieux circonstantié leurs recits. Mais ils ont

cru que la poſterité ſeroit au fait des choſes dont ils parloient, ainſi ils n'en ont dit le plus ſouvent que ce qu'il convenoit d'en dire pour apuyer un raiſonnement, pour fonder une comparaiſon, pour expliquer une circonſtance ou pour rendre raiſon d'une étimologie. Ceux même qui ont écrit methodiquement ſur la Poëſie, ſur l'Architecture & ſur pluſieurs autres arts jugeant qu'il étoit inutile de faire préceder leurs raiſonnements & leurs dogmes par des deſcriptions éxactes de ce qui étoit ſous les yeux de tout le monde, ſe jettent d'abord dans des preceptes & dans des diſcuſſions que les contemporains trouvoient très claires, mais qui ſont des énigmes pour la poſterité, à cauſe que le flambeau qui éclairoit les contemporains s'eſt éteint. Parce que les Anciens ne nous ont pas laiſſé la deſcription de l'interieur du Coliſée, les Architectes doûtent encore quelle étoit la diſtribution interieure du troiſiéme étage de cet Amphithéatre, quoi que les deux prémiers étages interieurs ſoient encore à peu près dans leur entier. Par la même raiſon il reſte encore aux Antiquaires bien des choſes à expliquer ſur les maſques. Peut-être que cela ne ſeroit point ſi nous n'avions

pas perdu les livres que Denis d'Halicarnaſſe, Rufus & pluſieurs autres Ecrivains de l'antiquité avoient écrit ſur les théatres & ſur les repreſentations. Ils nous auroient du moins inſtruits de beaucoup de choſes que nous ignorons, s'ils ne nous avoient pas tout apris. On peut voir un catalogue de ces Ecrivains dont les livres ſont perdus dans le quatriéme chapitre de la premiere partie de l'ouvrage que le P. Boulanger Jeſuite a composé ſur le théatre des Anciens.

Mais nous en ſçavons encore aſſez pour concevoir que les Anciens tiroient un grand ſervice des maſques qui mettoient les Comediens en état de ſe faire entendre ſur des théatres ſans couverture ſolide, & où il y avoit pluſieurs ſpectateurs qui étoient éloignez de plus de douze toiſes de la ſcene où l'on recitoit. D'ailleurs, comme nous l'avons déja dit, le maſque faiſoit perdre peu de choſe aux ſpectateurs, dont les trois quarts n'auroient pas eſté à portée de voir l'effet des paſſions ſur le viſage des Comediens, du moins aſſez diſtinctement pour les voir avec plaiſir. On ne ſçauroit déméler ces expreſſions d'une diſtance de laquelle on peut diſcerner l'âge & les autres traits les plus

marquez du caractere d'un maſque. Il faudroit qu'une expreſſion fut faite avec des grimaces horribles pour être renduë ſenſible à des ſpectateurs éloignez de la ſcene au déla de cinq ou ſix toiſes. J'ajoûterai même une obſervation : c'eſt que les Acteurs des Anciens ne jouoient pas comme les noſtres à la clarté des lumieres artificielles qui éclairent de tous coſtez, mais à la clarté du jour qui devoit laiſſer beaucoup d'ombres ſur une ſcene où le jour ne venoit guere que d'en haut. Or la juſteſſe de la declamation exige ſouvent que l'alteration des traits dans laquelle une expreſſion conſiſte ne ſoit preſque point marquée. C'eſt ce qui arrive dans les ſituations où il faut que l'Acteur laiſſe échaper malgré lui quelques ſignes de ſa paſſion. Nous avons donc raiſon de faire jouer nos Acteurs à viſage découvert, & les Anciens n'avoient pas tort de faire porter des maſques aux leurs.

SECTION XLIV.

Que le plaisir que nous avons au Théatre n'est point produit par l'illusion.

DES personnes d'esprit ont cru que l'illusion fut la premiere cause du plaisir que nous donnent les spectacles & les tableaux. Suivant leur sentiment, la representation du Cid ne nous donne tant de plaisir que par l'illusion qu'elle nous fait. Les vers du grand Corneille, l'appareil de la scene & la declamation des Acteurs nous en imposent assez pour nous faire croire qu'au lieu d'assister à la representation de l'évenement nous assistons à l'évenement même, & que nous voyons réellement l'action & non-pas une imitation. Cette opinion me paroist insoûtenable.

Il ne sçauroit y avoir d'illusion dans l'esprit d'un homme qui est en son bon sens, à moins que precedament il n'y ait eu une illusion faite à ses sens. Or il est vrai que tout ce que nous voyons au théatre concourt à nous émouvoir,

mais rien n'y fait illuſion à nos ſens, car tout s'y montre comme imitation. Rien n'y paroiſt, pour ainſi dire, que comme coppie. Nous n'arrivons pas au théatre dans l'idée que nous y verrons véritablement Chimene & Rodrigue. Nous n'y aportons point la prevention avec laquelle celui qui s'eſt laiſſé perſuader par un Magicien qu'il lui fera voir un Spectre, entre dans la caverne où le Phantôme doit aparoître. Cette prévention diſpoſe beaucoup à l'illuſion, mais nous ne l'avons point en venant au théatre. L'affiche ne nous a promis qu'une imitation ou des coppies de Chimene & de Phedre. Nous arrivons au théatre preparez à voir ce que nous y voyons, & nous y avons encore perpetuellement cent choſes ſous les yeux qui d'inſtant en inſtant nous font ſouvenir du lieu où nous ſommes, & de ce que nous ſommes. Le ſpectateur y conſerve donc ſon bon ſens malgré l'émotion la plus vive. C'eſt ſans extravaguer qu'on s'y paſſionne. Il ſe peut faire tout au plus qu'une jeune perſonne d'un naturel très ſenſible ſera tellement tranſportée par un plaiſir encore nouveau pour elle, que ſon émotion & ſa ſurpriſe lui feront faire quelque exclamation ou

quelques gestes involontaires, qui montreront qu'elle ne fait point une attention actuelle à la contenance qu'il convient de garder dans une assemblée publique. Mais bien-tost elle s'apercevra de son égarement momentané, ou pour parler plus juste de sa distraction. Car il n'est pas vrai qu'elle ait cru durant son ravissement voir Rodrigue & Chimene. Elle a seulement esté touchée presque aussi vivement qu'elle l'auroit esté, si réellement elle avoit vû Rodrigue aux pieds de sa maîtresse dont il vient de tuer le pere.

Il en est de même de la Peinture. Le tableau d'Attila peint par Raphël ne tire point son merite de ce qu'il nous en impose assez pour nous seduire & pour nous faire croire que nous voyons veritablement Saint Pierre & Saint Paul en l'air, & menaçants l'épée à la main ce Roi barbare au milieu des troupes qu'il conduisoit pour saccager Rome. Mais dans le tableau dont je parle, Attila represente si naïvement un Got épouvanté, le Pape Leon qui lui explique cette vision montre une assurance si noble & un maintien si conforme à sa dignité, tous les assistans ressemblent si bien à des hommes qui se rencontreroient chacun dans la même

circonſtance où Raphaël a ſupoſé ſes differens perſonnages, les chevaux mêmes entrent ſi bien dans l'action, enfin l'imitation eſt ſi vrai-ſemblable qu'elle fait ſur les ſpectateurs une grande partie de l'impreſſion que l'évenement auroit pû faire ſur eux.

On raconte un grand nombre d'hiſtoire d'animaux, d'enfans & même d'hommes formez qui ſe ſont laiſſez éblouïr par des tableaux au point de les avoir pris pour les objets dont ils n'étoient qu'une imitation. Toutes ces perſonnes, dira-t'on, ſont tombées dans l'illuſion que vous regardez comme impoſſible. On ajcûtera que pluſieurs oiſeaux ſe ſont froiſſé la teſte contre la perſpective de Ruel, trompez par ſon ciel ſi bien imité qu'ils ont cru pouvoir prendre l'eſſort à travers. Des hommes ont ſouvent adreſſé la parole à des portraits, croyans parler à d'autres hommes. Tout le monde ſçait l'hiſtoire de la ſervante de Rymbrands. Il l'avoit expoſé à une fenêtre où cette fille ſe tenoit quelquefois, & les voiſins y vinrent tour a tour pour faire converſation avec la toille.

Plin. lib. 3. cap. 10.

Je veux bien tomber d'accord de tous ces faits, qui prouvent ſeulement que les tableaux peuvent bien quelque-

fois nous faire tomber en illusion, mais non-pas que l'illusion soit la source du plaisir que nous font les imitations Poëtiques & Pittoresques. La preuve est que le plaisir continuë quand il n'y a plus de lieu à la surprise. Les tableaux plaisent sans le secours de cette illusion, qui n'est qu'un incident du plaisir qu'ils nous donnent, & même un incident assez rare. Les tableaux plaisent, quoi qu'on ait present à l'esprit qu'ils ne sont qu'une toille sur laquelle on a placé des couleurs avec art. Une Tragedie touche ceux qui connoissent le plus distinctement tous les ressorts que le genie du Poëte & le talent du Comedien mettent en œuvre pour les émouvoir.

Le plaisir que les tableaux & les Poëmes Dramatiques excellents nous peuvent faire est même plus grand lorsque nous les voyons pour la seconde fois & quand il n'y a plus lieu à l'illusion. La premiere fois qu'on les voit on est éblouy de leurs beautez. Nôtre esprit trop inquiet & trop en mouvement pour se fixer sur rien de particulier, ne jouit veritablement de rien. Pour vouloir parcourir tout & voir tout nous ne voyons rien distinctement. Il n'est personne qui n'ait exprimenté ce que

que j'avance ſi jamais il lui eſt tombé dans les mains quelque livre qu'il ſouhaitat de lire avec beaucoup d'impatience. Avant que d'en pouvoir lire les premieres pages avec une attention entiere, il lui a falu parcourir ſon livre d'un bout à l'autre. Ainſi quand nous voyons une belle Tragedie ou bien un beau tableau pour la ſeconde fois, noſtre eſprit eſt plus capable de s'arreſter ſur les parties d'un objet qu'il a découvert & parcouru en entier, parce que l'idée generalle de l'ouvrage a pris ſon aſſiete, pour ainſi dire, dans l'imagination. Il faut qu'une telle idée y demeure quelque temps avant que d'y bien prendre ſa place. Alors l'eſprit ſe livre ſans diſtraction à ce qui le touche. Un curieux d'Architecture n'examine une colonne & il ne s'arreſte ſur aucune partie d'un Palais qu'après avoir donné le *coup d'œil* à toute la maſſe du bâtiment, qu'après avoir bien placé dans ſon imagination l'idée diſtincte de ce Palais.

SECTION XLV.

Que les Poëmes Dramatiques purgent les passions.

IL suffit de bien connoistre les passions violentes pour désirer serieusement de n'y jamais estre assujeti, & pour prendre des resolutions qui les empêchent du moins de nous subjuguer si facilement. Un homme qui sçait quelles inquietudes la passion de l'amour est capable de causer ; un homme qui sçait à quelles extravagances elle conduit les plus sages, & dans quels perils elle precipite les plus circonspects, desirera très serieusement de n'estre jamais livré à son yvresse. Or les Poësies Dramatiques en mettant sous nos yeux les égarements où les passions nous conduisent, nous en font connoître les symptomes & la nature plus sensiblement qu'un livre ne sçauroit le faire. Voilà pourquoi l'on a dit dans tous les temps que la Tragedie purgeoit les passions. Les autres Poëmes peuvent bien faire quelque effet aprochant de celui de la Tragedie, mais comme

l'impression qu'ils font sur nous n'est point à beaucoup près aussi grande que l'impression que la Tragedie fait sur nous à l'aide de la scene, ils ne sont pas aussi efficaces que la Tragedie pour purger les passions.

Les hommes avec qui nous vivons nous laissent presque toûjours à deviner le veritable motif de leurs actions & quel est le fond de leur cœur. Ce qui s'en échape au dehors & ce qui ne paroist qu'une étincelle, vient souvent d'un incendie qui fait des ravages affreux dans l'interieur. Il arrive donc souvent que nous nous trompons nous mêmes en voulant deviner ce que pensent les hommes, & plus souvent encore ils nous trompent eux mêmes dans ce qu'ils nous disent de la situation de leur cœur & de leur esprit. Les personnages de Tragedies quittent le masque devant nous. Ils prennent tous les spectateurs pour confidents de leurs veritables projets & de leur sentimens les plus cachez. Ils ne laissent rien à deviner aux spectateurs que ce qui peut estre deviné surement & facilement. On peut dire la même chose des Comedies.

D'ailleurs, la profession du Poëte Dramatique est de peindre les passions

telles quelles sont réellement sans exagerer les chagrins qui les accompagnent & les malheurs qui les suivent. C'est encore par des exemples qu'il nous instruit. Enfin ce qui doit achever de nous convaincre de sa sincerité, nous nous reconnoissons nous mémes dans ses tableaux. Or la peinture fidelle des passions suffit seule pour nous les faire craindre & pour nous engager à prendre la resolution de les éviter avec toute l'attention dont nous sommes capables. Il n'est pas besoin que cette peinture soit chargée. Qui peut après avoir lû le Cid ne point aprehender d'avoir une explication chatoüilleuse dans un de ces moments où nos humeurs sont aigries ? Quelle resolution ne forme-t'on pas de ne point traiter les affaires qui nous tiennent trop au cœur dans ces instants, où il est si facile que l'explication aboutisse à une querelle ? Ne se promet-on point de se taire, du moins dans toutes les occasions où nostre imagination trop émuë peut nous faire dire quatre mots que nous voudrions racheter par un silence de six mois. Cette crainte des passions ne laisse point d'avoir quelque effet.

Il n'est guere de passion qui ne soit un petit feu dans son commencement,

& qui ne s'éteignit bien toſt ſi une juſte défiance de nous mèmes nous faiſoit fuir les objets capables de l'attiſer. Phedre criminelle malgré elle-même eſt une fable comme celle de la naiſſance de Bachus & de Minerve.

Qu'on ne me faſſe point dire après cela que les Poëmes Dramatiques ſont un remede ſouverain & univerſel en morale. Je ſuis trop éloigné de rien penſer d'aprochant, & je veux dire ſeulement que les Poëmes Dramatiques corrigent quelquefois les hommes, & que ſouvent ils leur donnent l'envie d'eſtre meilleurs. C'eſt ainſi que le ſpectacle imaginé par les Lacedemoniens pour inſpirer l'averſion de l'ivrognerie à leur jeuneſſe faiſoit ſon effet. L'horreur que la manie & l'abrutiſſement des Eſclaves qu'on expoſoit yvres ſur un théatre donnoient aux ſpectateurs, laiſſoient en eux une ferme reſolution de reſiſter aux attraits de ce vice Cette reſolution empêchoit bien des jeunes gens de prendre du vin avec excès, quoi quelle ne fut point capable d'en retenir d'autres. Il eſt des hommes trop fougueux pour eſtre retenus par des exemples & des paſſions trop allumées pour eſtre éteintes par des reflexions Philoſophiques. La Tragedie

purge donc les passions à peu près comme les remedes guerissent & comme les armes défensives garantissent des coups des armes offensives. La chose n'arrive pas toûjours, mais elle arrive quelquefois.

J'ai supposé dans tout ce que je viens de dire la morale des pieces de théatre aussi bonne quelle doit l'estre. Les Poëtes Dramatiques dignes d'écrire pour le théatre ont toûjours regardé l'obligation d'inspirer la haine du vice & l'amour de la vertu comme la premiere obligation de leur art. *Ce que je puis assurer*, dit Monsieur Racine à ce sujet, *c'est que je n'ai point fait de Tragedie ou la vertu soit plus mise au jour que dans celle-cy. Les moindres fautes y sont severement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les foiblesses de l'amour y passent pour de veritables foiblesses. Les passions n'y sont presentées aux yeux que pour montrer le desordre dont elles sont cause, & le vice y est peint par tout avec des couleurs qui en font connoistre & haïr la difformité. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le théatre doit se proposer, & c'est ce que les premiers Poëtes tragiques avoient en vûë sur toute chose. Leur*

Pref. de Phedre.

théatre étoit une Ecole où la vertu n'étoit pas moins bien enſeignée que dans les Ecoles des Philoſophes.

Les Ecrivains qui ne veulent pas comprendre comment la Tragedie purge les paſſions, alleguent pour juſtifier leur ſentiment, que le but de la tragedie eſt de les exciter. Un peu de reflexion leur auroit fait trouver l'éclairciſſement de cette ombre de difficulté, s'ils avoient daigné le chercher.

La Tragedie prétend bien que toutes les paſſions dont elle fait des tableaux nous émouvent, mais elle ne veut pas toûjours que noſtre émotion ſoit la même que l'émotion du perſonnage tourmenté par une paſſion, ni que nous épouſions ſes ſentimens. Le plus ſouvent ſon but eſt d'exciter en nous des ſentimens opoſez à ceux qu'elle preſte à ſes perſonnages. Par exemple, quand la Tragedie nous dépeint Médée qui ſe vange par le meurtre de ſes propres enfans, elle diſpoſe ſon tableau de maniere que nous prennions en horreur la paſſion de la vengeance, laquelle eſt capable de porter à des excès ſi funeſtes. Le Poëte ne doit nous affectionner qu'aux perſonnages vertueux, & encore ne doit-il nous faire

épouser que ceux de leurs sentimens qui sont loüables. Or quand on dit que la Tragedie purge les passions, on entend parler seulement des passions vitieuses & préjudiciables à la societé. Une Tragedie qui donneroit du dégoût des passions utiles à la societé, telles que sont l'amour de la patrie, l'amour de la gloire, la crainte du deshonneur, seroit aussi vitieuse qu'une Tragedie qui rendroit le vice aimable.

Il est vrai qu'il est des Poëtes Dramatiques ignorants dans l'art, & sans connoissance des mœurs qui representent souvent le vice comme une grandeur d'ame, & la vertu comme une petisse d'esprit & de cœur. Mais cette faute doit estre imputée à l'artisan ou bien malhoneste homme, ou bien ignorant, & non-point à l'art. On dit du Chirurgien qui estropie celui qu'il saigne, qu'il est un maladroit, mais sa faute ne décrie point la saignée, & ne décredite pas la Chirurgie. Un miserable Auteur fait une Comedie qui renverse un des principaux élements de la societé, je veux dire la persuasion où doivent estre les enfans que leurs parents les aiment encore plus qu'ils ne s'aiment eux-mêmes. Il fait rouler l'intrigue de sa piece sur la ruse d'un pere

qui met en œuvre la fourberie la plus noire pour faire enfermer ses enfans qui sont bien nez, afin de s'aproprier leur bien & d'en joüir avec sa maitresse. L'Auteur dont je parle expose ce mistere d'iniquité sur la scene Comique, sans le rendre plus odieux que Terence ne cherche à rendre odieux les tours de jeunesse des Eschines & des Pamphiles, que le boüillant de l'âge precipite malgré leurs remords dans des foiblesses que le monde excuse, & dont les peres eux-mêmes ne sont pas toûjours aussi desesperez qu'ils le disent. D'ailleurs l'intrigue finit par un dénouement qui met le fils en état de satisfaire à la fois son devoir & son inclination. La tendresse paternelle combatuë dans le pere par la raison, les agitations d'un enfant bien né, tourmenté par la crainte de déplaire à ses parents & par la crainte de perdre sa maitresse, donnent lieu à plusieurs incidens interessants, dont il peut resulter une morale utile. Mais la barbarie d'un pere qui veut sacrifier ses enfans à une passion que la jeunesse ne sçauroit excuser en lui, ne peut estre regardée que comme un crime énorme, & tel à peu près que celui de Médée. Si ce crime peut estre exposé sur le théatre,

s'il peut y donner lieu à une morale utile, c'est en cas qu'il y paroisse dépeint avec les couleurs les plus noires & qu'il y soit enfin puni des châtiments les plus severes que Melpomene employe, mais dont Thalie ne sçait pas se servir. Il est contre les bonnes mœurs de donner l'idée que cette action n'est qu'une faute ordinaire, en la faisant servir de sujet à une piece Comique. Qu'on flétrisse donc cette piece odieuse, mais qu'on tombe d'accord en même temps que les Comedies de Terence & la plûpart de celles de Moliere sont propres à purger les passions.

SECTION XLVI.

De la Musique proprement dite.

IL nous reste à parler de la Musique comme du troisiéme des moyens que les hommes ont inventez pour donner une nouvelle force à la Poësie & pour la mettre en état de faire sur nous une plus grande impression. Ainsi que le Peintre imite les traits & les couleurs de la nature, de même le Musicien

imite les tons, les accens, les ſoûpirs, les inflexions de voix, enfin tous ces ſons à l'aide deſquels la nature même exprime ſes ſentiments & ſes paſſions. Tous ces ſons, commme nous l'avons déja expoſé, ont une force merveilleuſe pour nous émouvoir, parce qu'ils ſont les ſignes des paſſions inſtituez par la nature dont ils ont reçû leur énergie, au lieu que les mots articulez ne ſont que des ſignes arbitraires des paſſions. Les mots articulez ne tirent leur ſignification & leur valeur que de l'inſtitution des hommes qui n'ont pû leur donner cours que dans un certain pays.

La Muſique afin de rendre l'imitation qu'elle fait des ſons naturels plus capable de plaire & de toucher, l'a reduitte dans ce chant continu qu'on apelle le ſujet. Cet art a trouvé encore deux moyens de rendre ce chant plus capable de nous plaire & de nous émouvoir. L'un eſt l'harmonie & l'autre eſt le rithme.

Les accords dans leſquels l'harmonie conſiſte ont un grand charme pour l'oreille, & le concours des differentes parties d'une compoſition muſicale qui font ces accords, contribuë encore à l'expreſſion du bruit que le Muſicien prétend imiter. La baſſe continuë & les

autres parties aident beaucoup au chant à exprimer plus parfaitement le ſujet de l'imitation.

Les Anciens apelloient rithme en muſique ce que nous apellons *meſure & mouvement*. Or la meſure & le mouvement donnent l'ame, pour ainſi dire, à une compoſition muſicale. La ſcience du rithme en montrant à varier à propos la meſure, oſte de la muſique cette uniformité de cadence qui ſeroit capable de la rendre bien-toſt ennuieuſe. En ſecond lieu, le rithme ſçait mettre une nouvelle vrai-ſemblance dans l'imitation que peut faire une compoſition muſicale, parce que le rithme lui fait imiter encore la progreſſion & le mouvement des bruits & des ſons naturels qu'elle imitoit déja par le chant & par l'harmonie. Ainſi le rithme donne une vrai-ſemblance de plus à l'imitation.

La muſique fait donc ſes imitations par le ſecours du chant, de l'harmonie & du rithme. *In cantu tria præcipue notanda ſunt, harmonia, ſermo & rithmus. Harmonia verſatur circa ſonum. Sermo circa intellectum verborum & enuntiationem diſtinctam. Rythmus circa concinnum cantici motum.* C'eſt ainſi que la Peinture fait ſes imitations par le ſecours

du trait, du clair obſcur & des couleurs.

Les ſignes naturels des paſſions que la muſique raſſemble & qu'elle emploie avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant, doivent donc les rendre plus capables de nous toucher, parce que ces ſignes naturels ont une force merveilleuſe pour nous émouvoir. Ils là tiennent de la nature même. *Nihil eſt enim tam cognatum mentibus noſtris quam numeri atque voces quibus & excitamur & incendimur & lenimur & langueſcimus*, dit un des judicieux obſervateurs des affections des hommes. C'eſt ainſi que le plaiſir de l'oreille devient le plaiſir du cœur. Delà ſont nées les chanſons & l'obſervation qu'on aura faite que les paroles de ces chanſons avoient bien un autre énergie lorſqu'on les entendoit chanter que lorſqu'on les entendoit déclamer a donné lieu à mettre des recits en muſique dans les ſpectacles, & l'on en eſt venu ſucceſſivement à chanter une piece Dramatique en entier. Voilà nos Opera.

Cic lib. 3. de Or.

Il eſt donc une verité dans les recits des Opera & cette verité conſiſte dans l'imitation des tons, des accens, des ſoûpirs & des ſons qui ſont propres

naturellement aux ſentimens contenus dans les paroles. La même verité peut ſe trouver dans l'harmonie & dans le rithme de toute la compoſition.

La muſique ne s'eſt pas contentée d'imiter dans ſes chants le langage inarticulé de l'homme, & tous les ſons naturels dont il ſe ſert par inſtinct. Cet art a voulu encore faire des imitations de tous les bruits qui ſont les plus capables de faire impreſſion ſur nous lorſque nous les entendons dans la nature. La muſique ne ſe ſert que des inſtruments pour imiter ces bruits dans leſquels il n'y a rien d'articulé, & nous apellons communement ces imitations des ſymphonies. Cependant les ſymphonies ne laiſſent pas de jouer, pour ainſi dire, differents rolles dans nos Opera avec beaucoup de ſuccès.

En premier lieu, bien que cette muſique ſoit purement inſtrumentale, elle ne laiſſe pas de contenir une imitation veritable de la nature. En ſecond lieu, il y a pluſieurs bruits dans la nature capables de produire un grand effet ſur nous quand on nous les fait entendre à propos dans les ſcenes d'une piece Dramatique.

La verité de l'imitation d'une ſymphonie conſiſte dans la reſſemblance de

cette ſymphonie avec le bruit qu'elle prétend imiter. Il y a de la verité dans une ſymphonie compoſée pour imiter une tempête, lorſque ſon chant, ſon harmonie, & ſon rithme nous font entendre un bruit pareil au fracas que les vents font dans l'air & au mugiſſement des flots qui s'entrechoquent ou qui ſe briſent contre des rochers. Telle eſt la ſymphonie laquelle imite une tempête dans l'Opera d'Alcione de Monſieur Marais.

Ainſi quoique ces ſymphonies ne nous faſſent pas entendre aucun ſon articulé, elles ne laiſſent pas de pouvoir jouer des rolles dans des pieces Dramatiques, parce qu'elles contribuent à la vrai-ſemblance de l'action en faiſant ſur nous une impreſſion aprochante de celle que feroit le bruit même dont elles ſont une imitation, ſi nous entendions ce bruit dans les mêmes circonſtances que nous entendons la ſymphonie qui l'imite. Par exemple, l'imitation du bruit d'une tempête qui va ſubmerger un perſonnage à qui le Poëte nous fait prendre actuellement un grand intereſt, nous affecte comme nous affecteroit le bruit d'une tempête prête à ſubmerger une perſonne pour laquelle nous nous intereſſerions avec chaleur,

ſi nous nous trouvions à portée d'entendre cette tempête veritable. Il ſeroit inutile de repeter icy que l'impreſſion de la ſymphonie ne ſçauroit eſtre auſſi ſerieuſe que l'impreſſion que la tempête réelle feroit ſur nous, car j'ai déja dit pluſieurs fois que l'impreſſion qu'une imitation fait ſur nous eſt bien moins forte que l'impreſſion faite par la choſe imitée. *Sine dubio in omni re vincit imitationem veritas.*

Cic. de Or. lib. 3.

Il n'eſt donc pas ſurprenant que les ſymphonies nous touchent beaucoup, quoi que leurs ſons, comme le dit Longrin, *Ne ſoient que de ſimples imitations d'un bruit inarticulé, & s'il faut parler ainſi, des ſons qui n'ont que la moitié de leur étre, & une demi vie.* Longin entendoit par les ſons parfaits auſquels il opoſe les ſons de ſymphonie qui n'ont qu'un étre imparfait, les ſons des recits en muſique ou le ſon naturel eſt adapté à des mots & où il eſt joint avec un ſon articulé. Voicy ce qu'ajoûte Longin au paſſage que nous venons de citer. *Et de vrai ne voyons-nous pas que le ſon des inſtrumens à vent remuë l'ame de ceux qui les écoûtent, qu'il les tranſporte hors d'eux-mêmes, & qu'il les fait entrer quelquefois dans une eſpece de fureur. Ne voyons nous pas qu'il les con-*

Trait du Subl. cap. 32.

traint de conformer le mouvement de leur corps au mouvement de ſa meſure, en leur arrachant même ſouvent des demonſtrations involontaires. La Muſique inſtrumentale agit donc ſenſiblement ſur nous. Elle fait ſur nous l'effet que le Compoſiteur a eu deſſein qu'elle fit. Car bien que les ſons de cette muſique qui ne ſont point articulez ne nous faſſent pas entendre des mots leſquels reveillent en nous des idées preciſes, néanmoins leurs ſons, leurs accords & leur rithme excitent en nous pluſieurs ſentiments differents. Ces imitations inarticulées nous remuent autant que les periodes d'un Orateur. Cum organis quibus ſermo exprimi non poteſt, affici animos in diverſum habitum ſentiamus. Il ſemble que Longin n'eut fait que traduire ces paroles de Quintilien.

Inſt lib. pr. cap. 17.

Voilà pourquoi l'on s'eſt ſervi dans tous les pays & dans tous les temps du chant inarticulé des inſtrumens pour remuer le cœur des hommes & pour mettre certains ſentiments en eux, principalement dans les occaſions où l'on ne ſçauroit leur inſpirer ces ſentimens en ſe ſervant du pouvoir de la parole. Les peuples civiliſez ont toûjours fait uſage de la muſique inſtrumentale dans leur culte religieux. Tous les peuples ont eu des inſtruments propres à la

guerre, & il s'y sont servi de leur chant inarticulé, non-seulement pour faire entendre à ceux qui devoient obéïr, les ordres de leurs commandents, mais encore pour animer le courage des combattans, & même quelquefois pour le retenir. On a touché ces instruments differament, suivant l'effet qu'on vouloit qu'ils fissent, & on a cherché de rendre leur bruit convenable a l'usage auquel on le destinoit.

On voit dans les Ecrivains de l'antiquité, que leurs contemporains avoient beaucoup perfectionné l'art de toucher les instruments militaires. C'est en vertu des loix de la nature, dit Quintilien, que les tons & la mesure sont tant d'effet sur nous. Si cela n'étoit pas, pourquoi les symphonies qui ne nous font point entendre des mots articulez ou des paroles, pourroient elles nous émouvoir à leur gré, ainsi qu'elles sçavent le faire ? Dira-t'on que c'est par un pur effet du hazard que dans les fêtes certaines symphonies échauffent l'imagination & mettent les esprits en mouvement, & que d'autres symphonies les apaisent & les calment ? Ne voyons-nous pas que ces symphonies ne font des effets si differents que parce qu'elles sont d'un caractere op-

posé. Les unes sont destinées pour produire un certain effet, les autres sont destinées pour en produire un autre. A la guerre on ne se sert point du même air pour faire avancer les troupes ou pour les faire retirer, pour sonner la charge ou pour demander quartier. Voila le sens des paroles de Quintilien que je cite. *Natura ducimur ad modos, neque enim aliter eveniret, ut illi quoque organorum soni quamquam verba non exprimunt in alios atque alios ducerent motus auditorem. In certaminibus sacris non eadem ratione concitant animos & remittunt, nec eosdem modos adhibent cum bellicum est canendum aut posito genu supplicandum, nec idem signorum concentus est procedente ad prælium exercitu, idem receptui canente.*

Inst. lib. 9. cap. 4.

Je vais encore citer un passage de Macrobe qui pourroit paroistre inutile, parce qu'il dit la même chose que celui de Quintilien, mais il m'a semblé propre à faire voir que les Anciens sçavoient tirer de la musique tout ce que nous tachons d'en tirer, & qu'ils avoient communement la même idée de cet art que Lulli en a euë. Puisqu'on ne sçauroit alleguer les symphonies des Anciens qui se sont perduës par l'injure des temps, nous ne sçau-

rions mieux juger de leur capacité en musique, que par les observations que peuvent avoir faites sur ces compositions ceux qui les entendoient executer tous les jours. Le pouvoir que le chant a sur nous est si grand, dit Macrobe, qu'on fait jouer aux instrumens militaires un certain air propre pour animer le courage lorsqu'il faut attaquer. Lorsqu'il faut faire une retraitte, on leur fait jouer un air d'un caractere oposé. Les symphonies nous agitent, elles nous font dormir, elles nous rendent plus guais & même plus inquiets. Elles nous calment, elles soulagent même dans des maladies. *Ita denique omnis habitus animæ cantibus gubernatur, ut & ad bellum progressui & item receptui canatur cantu & excitante & rursus sedante virtutem. Dat somnos adimit que, nec non curas immittit & retrahit. Iram suggerit, clementiam suadet. Corporum quoque morbis medetur.* Il ne faut point regarder cette guerison des maladies par la musique comme une de ces fables qu'on impute à la credulité des Anciens d'avoir reçûës pour des veritez, mais plûtost comme une de ces découvertes renouvellées qui les justifient de temps en temps contre les accusations des critiques modernes. Il

In somn. Scip. lib. 2. cap. 2.

leur est souvent arrivé de taxer à tort Pline & d'autres Ecrivains de l'antiquité de mensonge, parce qu'ils avancent des choses qu'on ignoroit encore du temps de ces critiques, & que l'experience à verifiées dans la suitte. Les Memoires de l'Academie des Sciences qui ne sont point écrits par des personnes qui croyent trop facilement, font mention de guerisons operées par la vertu de la musique.

An. 1702 & 1707.

Peutestre aurions nous étudié l'art de toucher les instrumens militaires autant que les Anciens l'avoient étudié, si le fracas des armes à feu laissoient nos combattans en état d'entendre distinctement le son de ces instrumens. Mais quoique nous n'ayons pas travaillé beaucoup à perfectionner nos instruments militaires, & quoi que nous ayons si fort négligé l'art de les toucher, lequel donnoit tant de consideration parmi les Anciens, que nous regardons ceux qui exercent cet art comme la partie la plus vile d'une armée, nous ne laissons pas d'en trouver les premiers principes dans nos camps. Nos trompettes ne sonnent point la charge comme ils sonnent la retraite. Nos tambours ne battent point la chammade du même mouvement dont ils battent la charge.

Les Auteurs anciens racontent des effets de leur musique qui tiennent du prodige. On peut les lire dans le quatorziéme livre d'Athenée & dans quelqu'autres Ecrivains anciens, ou bien dans les Traitez sur la Musique des Anciens que Monsieur Meibomius a ramassez & commentez, ou dans le livre de Bartholin le fils que nous avons déja cité. Si Monsieur le Févre de Saumur avoit pû voir ce livre avant que de faire imprimer son Commentaire sur Terence, peut-estre n'y auroit-il pas inseré les beaux vers Latins qu'il avoit fait contre la flute antique & contre ceux qui la veulent expliquer. Il est bon de se resouvenir en lisant ces ouvrages que c'étoit sur des Grecs & sur leurs voisins que la musique faisoit des effets si merveilleux. S'il est permis de s'expliquer ainsi, les organnes des hommes doivent estre d'une autre sensibilité dans ces pays là que dans les pays où le froid & l'humidité regnent huit mois de l'année. Les habitans de ce pays là doivent estre naturellement plus disposez à se passioner que nous. Il n'y a pas bien loin d'icy en Italie. Cependant on remarque qu'on y aplaudit déja aux beaux endroits des Opera avec des transports

qui paroiſtroient icy des Saillies d'inſenſé. D'un autre coſté nous avons de voiſins dont le naturel eſt bien moin ſenſible à la muſique que le noſtre. A en juger par les inſtrumens qu'ils aiment & qui nous ſont inſurportables, ſoit par le bruit qu'ils font, ſoit par leur peu de juſteſſe, il faut que ces voiſins ayent deja l'oreille plus dure que nous. Trouverions-nous, communement parlant, un concert de trompettes placez dans le lieu même où l'on mange, un bruit agréable. Aimerions-nous dans un cabinet un clavecin dont les touches au lieu de faire reſonner des cordes feroient ſonner des clochettes. Je dis communement, car étant ſituez au milieu des Italiens & des peuples du Nord, il eſt naturel que nous ayons des compatriottes qui tiennent les uns des peuples du Nord, & les autres de ceux du Midi.

Les ſymphonies de nos Opera, & principalement les ſymphonies des Opera de Lulli, le plus grand Poëte en muſique dont nous ayons des ouvrages, rendent vrai ſemblables les effets les plus ſurprenants de la muſique des Anciens. Peut eſtre que les bruits de guerre de Theſée, les ſourdines d'Armide & pluſieurs autres ſymphonies du même

Auteur auroient produit de ces effets qui nous paroiſſent fabuleux dans le recit des Auteurs anciens, ſi l'on les avoit fait entendre à des hommes d'un naturel auſſi vif que des Atheniens, & cela dans des ſpectacles où ils euſſent eſté émus déja par l'action d'une Tragedie. Nous-mêmes ne ſentons-nous pas que ces airs font ſur nous l'impreſſion que le Muſicien a eu l'intention de leur faire produire? Ne ſentons-nous pas que ces ſymphonies nous agitent, nous calment, nous attendriſſent, enfin qu'elles agiſſent ſur nous à peu près comme les vers de Corneille & de Racine y peuvent agir.

Si l'Auteur anonime du Traité *De Poematum cantu & viribus Rithmi*, que je crois eſtre Iſaac Voſſius, parce que ſes amis me l'ont dit & parce qu'il eſt rempli des préventions en faveur de la Chine & des Chinois, que tout le monde ſçait bien avoir eſté particulieres à ce ſçavant homme? ſi, dis je, cet Auteur avoit pû entendre les Opera de Lulli, & principalement les derniers, avant que d'écrire le Traité dont je parle, il n'auroit pas dit, comme il l'a fait, que la muſique moderne n'avoit rien ni de la force ni de l'énergie de la muſique ancienne. Faut il s'étonner, c'eſt

In Prefat.

c'eſt le ſens de ſes paroles, que noſtre muſique ne faſſe point les effets que celle des Anciens ſçavoit faire, puiſque les chants les plus variez & l'harmonie la plus riche ne ſont que des fadaiſes ſonores & des niaiſeries harmonieuſes, quand le Muſicien ne ſçait pas faire un uſage ſenſé de ces chants & de cette harmonie pour bien exprimer ſon ſujet, & quand il ne ſçait pas animer encore ſa compoſition par un rithme convenable à ce ſujet qu'il imite, afin que cette compoſition exprime quelque choſe & qu'elle l'exprime bien. *Quippe cum omnis cantus & harmonia quantumvis elegans ſi & verborum intellectus & motus abſint aliquid ſignificantes, nihil niſi inanem continent ſonum, nemini mirum videri debet abeſſe ab hodierna muſica virtutem quæ tantopere in veteri prædicatur.*

Si quelque muſique moderne reſſemble à la peinture qu'en fait Monſieur Voſſius, ce n'eſt point celle de Lulli. Ce qu'il apelle icy *verborum intellectum*, où l'expreſſion, eſt le grand merite de ce Muſicien. Les perſonnes qui ne ſçavent pas le François devinent les ſentimens & les paſſions des Acteurs qu'il fait déclamer en muſique. Qu'on ſe figure donc quelle comparaiſon Voſ-

ſius auroit faite des cantates & des ſonates des Italiens avec les ſymphonies & les recits de Lulli s'il les eut connuës lorſqu'il écrivit le livre dont je parle. Mais il paroiſt par la datte miſe au bas de ſa Préface qu'il l'avoit fait dès 1671. preciſement quand Lulli travailloit à ſon premier Opera.

En forme d'Epitre à Milord Arlington

Les ſymphonies convenables au ſujet & bien caracteriſées contribuent beaucoup à nous faire prendre intereſt dans l'action des Opera où l'on peut dire qu'elles jouent un rolle. La fiction qui fait endormir Atys & qui lui preſente enſuitte des objets ſi diverſifiez durant ſon ſommeil, devient plus vraiſemblable & plus touchante par l'impreſſion que font ſur nous les ſymphonies de differens caracteres qui precedent le ſommeil ou qui ſe ſuccedent à propos pendant ſa durée. La ſymphonie de l'Opera de Roland qu'on apelle communement Logiſtille, joue trés-bien ſon rolle dans l'action où elle eſt introduite. L'action du cinquiéme acte où elle eſt placée, conſiſte à rendre la raiſon à Roland qui eſt ſorti furieux de la ſcene à la fin du quatriéme acte. Cette belle ſymphonie donne même l'idée de celles dont Ciceron & Quintilien diſent que les Pythagoriciens ſe

ſervoient pour apaiſer les idées tumultueuſes que les mouvements de la journée laiſſent dans l'imagination, avant que de mettre la teſte ſur le chevet, de même qu'ils en employoient d'un caractere oppoſé pour mieux mettre les eſprits en mouvement en s'éveillant, & pour ſe rendre ainſi plus diſpoſez à l'application. *Pythagoræis certe moris fuit & cum evigilaſſent animos ad lyram excitare quo eſſent ad agendum erectiores, & cum ſomnum peterent ad eamdem prius lenire mentes, ut ſi quid fuiſſet turbidorum negotiorum componerent.* Pour le dire en paſſant, le premier *air danſant* du Prologue d'Amadis, celui qui vient après la fin du ſomeil, donne l'idée de ces airs, au ſon deſquels les Pythagoriciens achevoient de s'éveiller.

Inſt. lib. 9. cap. 9.

Pour revenir à la ſymphonie de l'Opera de Roland qui nous donne une idée des airs, au ſon deſquels les Pytagoriciens ſe diſpoſoient au ſomeil, elle eſt entierement dans la verité de l'imitation. Il eſt vrai ſemblable qu'elle puiſſe produire l'effet pour lequel la Poëſie du Muſicien la deſtine. Le ſentiment nous enſeigne d'abord qu'elle eſt très propre à calmer les agitations de l'eſprit, & comme une diſcuſſion bien faite juſtifie toûjours le ſentiment,

nous trouvons en l'examinant par quelles raifons elle eft fi propre à faire l'impreffion que nous avons déja fentie.

Ce n'eft point le filence qui calme le mieux une imagination trop agitée. L'experience & le raifonnement nous enfeignent qu'il eft des bruits beaucoup plus propres à le faire que le filence même. Ces bruits font ceux qui comme celui de *Logiftille* continuent longtemps dans un mouvement prefque toûjours égal, & fans que les fons fuivants foient beaucoup plus aigus ou plus graves, beaucoup plus lents ou plus vites que les fons qui les precedent, de maniere que la progreffion du chant n'aille point par bonds & par fecouffes. Il femble que ces bruits qui ne s'accelerent ou ne fe retardent, quant à l'intonation & quant au mouvement, que fuivant une proportion lente & uniforme, foient plus propres à faire reprendre aux efprits ce cours égal dans lequel confifte la tranquillité, qu'un filence qui les laifferoit fuivre le cours forcé & tumultueux dans lequel ils auroient efté mis. Un homme qui parle long-temps fur le même ton endort les autres, & la preuve que leur affoupiffement vient de l

continuation d'un bruit qui se soûtient toûjours à peu près le même, c'est que l'Auditeur se reveille en sursault si l'Orateur cesse tout à coup de parler, ou s'il lui arrive de faire quelque exclamation sur un ton trop different du ton dans lequel il déclamoit auparavant. On voit tous les jours des personnes travaillées d'insomnie ne pouvoir s'endormir qu'au bruit d'une lecture ou d'une conversation. Dès que le bruit cesse elles se reveillent.

Il est même dans les symphonies une vérité de convenance. Il est un vrai-semblable dans la fiction pour les symphonies comme pour les Poëmes. Je m'explique. Les Musiciens composent souvent des symphonies pour exprimer des bruits que nous n'avons jamais entendus, & qui peut-estre ne furent jamais dans la nature. Tels sont le mugissement de la terre quand Pluton sort des Enfers, le siflement des airs quand Apollon inspire la Pythie, le bruit que fait un Ombre en sortant de son tombeau, & le frémissement du feuillage des chênes de Dodone. Il est une vérité de convenance pour ces symphonies. Le *convenientia finge* d'Horace a lieu icy comme dans la Poësie. On connoist quand la vrai-

ſemblance requiſe s'y rencontre. La vrai-ſemblance s'y trouve certainement quand elles font un effet aprochant de l'effet que les bruits qu'elles imitent auroient pû faire, & quand elles nous paroiſſent conformes à ces bruits inoüys, mais dont ne laiſſons pas de nous eſtre formé une idée confuſe par rapport à d'autres bruits que nous avons entendus. On dit donc des ſymphonies de cette eſpece ainſi que de celles qui peuvent imiter des bruits véritables, qu'elles expriment bien ou qu'elles n'expriment pas. On louë celles du tombeau d'Amadis & de l'Opera d'Iſſé, en diſant qu'elles imitent bien le naturel, quoi qu'on n'ait jamais vû la nature dans les circonſtances où ces ſymphonies prétendent la coppier. Ainſi bien que ces ſymphonies ſoient en un certain ſens inventées à plaiſir, elles aident beaucoup néanmoins à rendre le ſpectacle touchant & l'action pathetique. Par exemple, les accens funebres de la ſymphonie que Monſieur de Lulli a placez dans la ſcene de l'Opera d'Amadis, où l'Ombre d'Ardan ſort du tombeau, font autant d'impreſſion ſur noſtre oreille que le ſpectacle & la déclamation en font ſur nos yeux. Nôtre imagination attaquée en même tems

Acte 3.

par l'organne de la vûë & par l'organne de l'oüie, eſt beacoup plus émuë de l'apparition de l'Ombre que ſi nos yeux ſeuls étoient ſéduits. La ſymphonie par laquelle Monſieur des Touches fait préceder l'Oracle que rendent les chênes de Donne produit un effet ſemblable. Le frémiſſement du feüillage de ces arbres qu'elle imite par ſon chant, par ſon harmonie & par ſon rithme, diſpoſe à trouver de la vrai-ſemblance dans la ſuppoſition qui va leur preſter la parole. Il paroît croyable qu'un bruit aprochant de celui de cette ſymphonie ait précedé, qu'il ait preparé les ſons articulez que l'Oracle proferoit.

Dans l'Opera d'Iſſé

Enfin ces ſymphonies qui nous ſemblent ſi belles quand elles ſont employées comme l'imitation d'un certain bruit, nous paroiſtroient inſipides, elles nous paroiſtroient mauvaiſes ſi l'on les employoit comme l'imitation d'un autre bruit. La ſymphonie de l'Opera d'Iſſé dont je viens de parler ſembleroit ridicule ſi l'on la mettoit à la place de celle du tombeau d'Amadis. Ces morceaux de muſique qui nous émeuvent ſenſiblement quand ils ſont une partie de l'action théatrale, plairoient même mediocrement ſi l'on les faiſoit

entendre comme des *sonates* ou des morceaux de symphonie détachez, à une personne qui ne les auroit jamais entenduës à l'Opera, & qui en jugeroit par consequent sans connoître leur plus grand mérite, c'est-à-dire le rapport qu'elles ont avec l'action où, pour parler ainsi, elles jouent un rolle.

Les prémiers principes de la musique sont donc les mêmes que ceux de la Poësie & de la Peinture. Ainsi que la Poësie & la Peinture, la Musique est une imitation. La Musique ne sçauroit estre bonne si elle n'est pas conforme aux regles generales de ces deux arts sur le choix des sujets, sur la vraisemblance & sur plusieurs autres points. Comme dit Ciceron. *Omnes artes quæ ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum & quasi cognatione quadam inter se continuantur.*

Pro Arch.

Comme il est des personnes qui sont plus touchées du coloris des tableaux que de l'expression des passions, il est de même des personnes qui dans la musique ne sont sensibles qu'à l'agrément du chant ou bien à la richesse de l'harmonie, & qui ne font point assez d'attention si ce chant imite bien le bruit qu'il doit imiter, ou s'il est

convenable au ſens des paroles auſquelles il eſt adapté. Elles n'exigent point du Muſicien qu'il aſſortiſſe ſa melodie avec les ſentiments contenus dans les paroles qu'il met en chant. Elles ſe contentent que ſes chants ſoient variez, gratieux, & il leur ſuffit qu'ils expriment en paſſant quelques mots du recit. Le nombre des Muſiciens qui ſe conforme à ce goût, comme ſi la Muſique étoit incapable de faire rien de mieux, n'eſt que trop grand. S'ils mettent en chant, par exemple, le verſet du Pſeaume *Dixit Dominus*, qui commence par ces mots, *De torrente in via bibet*, ils s'attachent uniquement à l'expreſſion de la rapidité du torrent dans ſa courſe, au lieu de s'attacher au ſens de ce verſet qui contient une prophetie ſur la Paſſion de Jeſus-Chriſt. Cependant l'expreſſion d'un mot ne ſçauroit toucher autant que l'expreſſion d'un ſentiment, à moins que le mot ne contint ſeul un ſentiment. Si le Muſicien donne quelque choſe à l'expreſſion d'un mot qui n'eſt que la partie d'une phraſe, il faut que ce ſoit ſans perdre de vûë le ſens general de la phraſe qu'il met en chant.

Je placerois volontiers la muſique où le Compoſiteur n'a point ſçû faire

ſervir ſon art à nous émouvoir, au rang des tableaux qui ne ſont que bien coloriez, & des Poëmes qui ne ſont que bien verſifiez. Comme les beautez de l'execution doivent ſervir en Poëſie ainſi qu'en Peinture à mettre en œuvre les beautez d'invention & les traits de genie qui peignent la nature qu'on imite, de même la richeſſe & la varieté des accords, les agréments & la nouveauté des chants ne doivent ſervir en muſique que pour faire & pour embellir l'imitation du langage de la nature & des paſſions. Ce qu'on apelle la ſcience de la compoſition eſt une ſervante, pour ainſi dire, que le genie du Muſicien doit tenir à ſes gages, ainſi que le genie du Poëte y doit tenir le talent de rimer. Tout eſt perdu, qu'on me pardonne cette figure, ſi l'Eſclave ſe rend la maitreſſe de la maiſon, & s'il lui eſt permis de l'arranger à ſon gré comme un bâtiment qui ne ſeroit fait que pour elle. Je crois même que tous les Poëtes & que tous les Muſiciens ſeroient de mon ſentiment, s'il n'étoit pas plus facile de rimer ſeverement & de compoſer ſçavament, que de ſoûtenir un ſtile Poëtique, & de trouver ſans ſortir du vrai des chants qui ſoient à la fois

naturels & gratieux. Mais on ne ſçauroit eſtre pathetique ſans avoir du genie, & il ſuffit d'avoir profeſſé l'art même quand on s'y ſeroit apliqué ſans genie, pour compoſer ſçavament en Muſique ou pour rimer richement en Poëſie.

SECTION XLVII.

Quelques reflexions ſur la Muſique des Italiens. Que les Italiens n'ont cultivé cet art qu'aprés les François & les Flamands.

CE diſcours paroiſt me conduire naturellement à parler de la difference du goût des italiens & du goût des François ſur la Muſique. Je parle du goût des Italiens d'aujourd'hui beaucoup plus éloigné du goût des François qu'il ne l'étoit ſous le Pontificat d'Urbain VIII. Quoique la nature ne change point, & quoiqu'il ſemble par conſequent que la Muſique ne dût point changer de goût, elle en change néanmoins en Italie depuis un temps. Il eſt en ce pays là une mode pour la muſique comme il en eſt une en France

pour les habits & pour les équipages.

Les Etrangers trouvent que nous entendons mieux que les Italiens le mouvement & la mesure, & que nous réüssissons mieux que les Italiens dans cette partie de la musique, laquelle les Anciens nommoient le rithme. En effet, les plus habiles violons d'Italie executeroient mal, je ne dis pas les symphonies caracterisées de Monsieur de Lulli, mais même une gavotte. *Itali longioribus utuntur flexibus, unde ridentur à Gallis vcinti qui uno formando psalmate utrumque exhauriunt pulmonem. Galli præterea in suo cantu rithmum magis observant quam Itali, unde fit ut apud illos cõmplura occurant cantica quæ concinnos & elegantes admodum habent motus.*

De Poem. Cant p.123

Quoique les Italiens étudient beaucoup la mesure, il semble néanmoins qu'ils ne connoissent pas le rithme & qu'ils ne sçachent pas s'en servir pour l'expression ni l'adapter au sujet de l'imitation aussi-bien que nous.

Si Monsieur l'Abbé Gravina ne loüe pas comme Monsieur Vossius la musique Françoise, du moins dit-il encore plus de mal que lui de la musique Italienne. Voicy ses propres paroles. *Corré per gli theatri à di nostri una mu-*

ſica ſterile di tali effeti, l'Auteur vient de parler des effets merveilleux de la muſique des Anciens. *Et percio da qu'ella aſſai difforme, é ſi éſalta per lo piu qu'ell armonia la quale quanto alletta gli animi ſtemperati è diſſonanti, tanto lacera coloro che danno à guidare il ſenſo à la ragione, per che in cambio di eſprimere ed imitare ſuol piu toſto eſtinguere è cancellare ogni ſembienza di verita : ſe pur non godiamo che in cambio di exprimere, ſentimenti è paſſioni umane ed imitar le noſtre attioni è coſtumi, ſomigli ed imiti come fa ſovente con quei trilli tanto ammirati la Lecora ol Canario : Quantumque à di noſtri vada ſorgendo qualche deſtro Modulatore il quale contro la commun corruttela da natural giudizio è proportion di mente portato imita anche ſpeßo la natura, à cui piu ſi auvicinarebbe ſe l'antica arte muſica poteße da ſi lunghe è folte tenebre alzare il capo. Ne ci dobbiamo maravigliare ſi corrota la Poeſia ſi è anche corrotta la muſica, perche comme ne la* Ragion Poetica *accennammo, tutte le arti imitative anno una idea commune d'alla cui alteratione ſi alterano tutte, è particolarmente la muſica d'all alteration d'ella Poeſia ſi cangia come dal corpo l'ombra. Onde corrotta la Poeſia da i ſoverchi ornamenti è*

Della Trag. pag. 70.

dalla copie d'elle figure, à communicato il suo morbo anche alla musica, ormai tanto figurata che à perduta quasi la natural espressione. Ne perche recca dilletto all orecchio, percio si dee convenevole alla Tragedia reputare; poiche il dilletto proprio della Musica Dramatica è qu'ello ché nasce d'alla imitatione. Ma il piacer presente nasce prima d'alla mancanza d'ella vera idea, è poi per accidente da qu'ella qualsisia modulatione di voce che lusinga è molce la parte animale, cioe il senso solo senza concorso d'ella ragione come fa qualsi voglia canto di un cardello, o di un usignuolo; E come d'alla vivezza è varieta de i colori dilettano senza imitatione di verita le Pitture Chinesi. C'est-à dire. La musique que nous entendons aujourd'hui sur nos théatres est bien éloignée de produire les mêmes effets que celle des Anciens. Au lieu d'imiter & d'exprimer le sens des paroles, elle ne sert qu'a l'énerver, qu'à l'annéantir. Aussi déplaist-elle autant à ceux qui ont de la justesse dans le goût qu'elle plaist à ceux qui ne sont point d'accord avec la raison. En effet, le chant des paroles doit imiter le langage naturel des passions humaines plutost que le chant des Tarins & des Serains de Canarie, lequel nostre mu-

sique s'attache tant à contrefaire avec ses passages & ses cadences si vantées. Néanmoins nous avons un Musicien qui est à la fois grand Artisan & homme de sentiment, lequel ne se laisse pas entraîner au torrent. Mais nostre Poësie ayant esté corrompuë par l'excès des ornements & des figures, la corruption s'est étenduë à nostre musique. C'est la destinée de tous les arts qui ont une origine & un objet commun que l'infection passe de l'un à l'autre. Nostre musique est donc aujourd'hui si chargée de colifichets qu'à peine y reconoist-on quelque trace de l'expression naturelle. Ainsi elle n'en est point plus propre à la Tragedie, parce qu'elle flate l'oreille, puisque l'imitation & l'expression du langage inarticulé des passions sont le plus grand merite de la musique Dramatique. Si nostre musique nous plaist, c'est parce que nous ne connoissons pas rien de mieux, & parce qu'elle chatoüille les sens, ce qui lui est commun avec le ramage des Chardonnerets & des Rossignols. Elle est semblable à ces Peintures de la Chine qui n'imitent point la nature & qui ne plaisent que par la vivacité & la varieté de leurs couleurs.

L'Auteur dit - on entendoit parler du Buononcini.

Mais je ne veux point entrer davantage dans l'examen du mérite de la musique Françoise & de la musique Italienne. C'est un sujet traité depuis un trop petit nombre d'années par des personnes d'esprit. D'ailleurs, je crois qu'il faudroit la commencer par une question préliminaire dont la discussion seroit trop longue. Je voudrois donc examiner d'abord le sentiment d'un Anglois homme de beaucoup d'esprit, qui soûtient en reprochant à ses compatriottes le goût que beaucoup d'eux croyent avoir pour les Opera d'Italie, qu'il est une musique convenable particulierement à chaque langue & specialement propre à chaque nation. Suivant lui le genre de la musique Françoise est aussi bon que le genre de la musique Italienne. *La musique Françoise, continuë-t'il, est très-bien adaptée au son des mots, & convient fort avec la prononciation de la langue. Elle rend très-bien les accents dont les François accompagnent leur prononciation. Les differents airs de leurs Opera expriment à merveilles les mouvements de gens naturellement guais & éveillés, comme le sont les François. C'est dommage qu'on les écoute mal & que le Parterre y fasse si souvent* Chorus *avec le theatre. Souvent la voix*

Spectateur du ?. Av. 1711.

de l'Acteur eſt couverte par celle des auditeurs qui ne lui laiſſent chanter ſeul que les premieres paroles de ſon air. Je me figurois, quand je m'y ſuis trouvé, voir un Clerc de nos Paroiſſes qui n'a pas ſitoſt entonné le premier verſet du Pſeaume que tout l'auditoire ſe met à chanter; ſi bien qu'on ne l'entend plus.

Je me contenterai donc de faire quelques remarques hiſtoriques touchant la muſique Italienne. L'Auteur d'un Poëme en quatre chants ſur la muſique, où l'on trouve beaucoup d'eſprit & de talent, prétend que lorſque le genre humain commençât vers le ſeiziéme ſiecle à ſortir de la barbarie & à cultiver les beaux arts, les Italiens furent les premiers Muſiciens, & que les autres nations profiterent de leurs lumieres pour perfectioner cet art. Le fait ne me paroiſt pas véritable. L'Italie fut bien alors le berceau de la Poëſie, de la Peinture & de la Sculpture, mais la muſique reprit naiſſance dans les Pays bas, ou pour mieux dire, elle y fleuriſſoit déja depuis long-temps avec un ſuccès auquel toute l'Europe rendoit homage. Je pourrois alleguer en preuve, Commines & pluſieurs autres Ecrivains, mais je me contenterai de citer un témoin ſans reproche &

Imprimé en 1713.

dont la dépoſition eſt tellement circonſtanciée qu'elle ne laiſſe plus aucun lieu au doute. C'eſt un Florentin, Loüis Guichardin neveu du fameux hiſtorien François Guichardin. Voicy ce qu'il en dit dans un diſcours ſur les Pays bas en general, qui ſert de Préface à ſa Deſcription des Pays bas, livre très connu & traduit en pluſieurs langues. *Nos Belges ſont les Patriarches de la muſique qu'ils ont fait renaître & qu'ils ont portée à un grand point de perfection. Ils naiſſent avec un genie heureux pour la cultiver, & leurs talens pour l'exercer ſont ſi grands, que les hommes & les femmes de ce pays chantent preſque tous naturellement avec juſteſſe comme avec grace. En joignant enſuitte l'art avec la nature, ils parviennent à ſe faire admirer par la compoſition comme par l'execution de leurs chanſons & de leurs ſymphonies dans toutes les Cours de la Chrétienté, où leur mérite leur fait faire de ſi belles fortunes. Je ne nommerai que ceux qui ſont morts depuis peu & les vivants. Au nombre des premiers ſont Jean Teinturier de Nivelle, dont le rare mérite m'obligera de faire cy-deſſous une mention particuliere, Joſſe Duprat, Aubert Ockeghuem, Richefort, Adrien Villart, Jean Mouton, Verdelet, Gombers, Loup-Lou-*

Edit Jaſſ. pa. 5.

vart, Courtier, Crequillon, Clement, Corneille Hont. On compte parmi les vivants, Cyprien de la Roſée, Jean Cuyck, Philippe du Mont, Roland Laſſé, Mancicourt, Joſſe Baſton, Chreſtien Holland, Jaques Vas, Bonmarchez, Severin Cornet, Pierre Hot, Gerard Turnhout, Hubert Valerand, Jaques Berchems d'Anvers, André Pevernage, Corneille Verdonk & pluſieurs autres repandus dans toutes les Cours de la Chrêtienté, où ils ſont comblez de biens & d'honneurs comme les Maître de cet art. En effet, la poſterité de Mouton & celle de Verdelet ont eſté celebres en France dans la muſique juſqu'à nos jours. On obſervera que Loüis Guichardin qui mourut l'année de l'avenement de noſtre Roy Henri IV. à la Couronne, parle de la poſſeſſion où étoient les Pays-bas de fournir l'Europe de Muſiciens, ainſi que l'Italie le fait aujord'hui concurrament avec la France, comme d'une poſſeſſion qui duroit depuis long-temps.

En 1589.

L'Italie, elle-même qui penſe maintenant que les autres peuples ne ſachent en muſique que ce qu'ils ont apris d'elle, faiſoit venir ſes Muſiciens de nos Contrées avant le dernier ſiecle, & payoit alors le même tribut à l'art des Ultramontains qu'elle prétend recevoir

aujourd'hui de tous les peuples de l'Europe. Il me souvient bien d'avoir lû dans les Ecrivains Italiens plusieurs passages qui le prouvent, mais je crois devoir épargner au lecteur la peine de les lire, & à moi celle de les retrouver. Je ne pense pas qu'il demande d'autres preuves que le passage de Guichardin que j'ai cité. Je me contenterai donc d'alleguer encore un passage du Corio qui nous a donné une histoire de Milan si curieuse & si connuë de tous les sçavants. Dans le recit que le Corio fait de la mort du Duc Galeas Viscomti, qui fut assasiné en mil quatre cens soixante & quinze dans l'Eglise de Saint Estienne de Milan, il dit : *Le Duc aimoit beaucoup la musique, & même il tenoit à ses gages une trentaine de Musiciens Ultramontains ausquels il donnoit de gros apointements. Un deux nommé Cordier touchoit du Prince cent ducats par mois.*

Fol. 421.

L'erreur de croire que les Italiens fussent les restaurateurs de la musique en Europe, a jetté le Poëte dont je parle dans un autre erreur, c'est de faire un Italien de Roland Lassé, un des Musiciens des Pays bas loüé par Guichardin. Ce Poëte le cite donc sous le nom d'Orlando Lasso, & il nous dit

qu'il fut un des premiers reparateurs de la muſique. Mais cet Orlando Laſſo, quoi qu'on le trouve dans quelques Auteurs mal informez avec ſes deux noms terminez à l'Italienne, n'en étoit pas plus Italien que le *Ferdinando Ferdinandi* de Scarron, natif de Caën en France. La mépriſe vient de ce que Roland Laſſé prit de pluſieurs œuvres dont les paroles ſont Latines, le ſur-nom *d'Orlandus Laſſus*, en latiniſant ſon ſur-nom ſuivant l'uſage de ce temps là. Quelqu'un prevenu que tout bon Muſicien devoit eſtre Italien, aura donné à ces deux mots la terminaiſon Italienne, en les traduiſant en François. Roland Laſſé étoit François, ainſi que la plûpart des Muſiciens citez par Guichardin, à prendre le nom de François dans ſa ſignification la plus naturelle, qui eſt de ſignifier tous les peuples dont la langue maternelle eſt le François, ſous quelque domination qu'ils ſoient nez. Comme un homme né à Straſbourg eſt Allemand, quoiqu'il ſoit né ſujet du Roy de France, de même un homme né à Mons en Hainault eſt François, quoiqu'il ſoit né ſujet d'un autre Prince, parce que la langue Françoiſe eſt dans le Hainault la langue naturelle du pays. Or Roland

Lassé qui mourut sous le regne de nôtre Roi Henri IV. étoit de Mons, comme on le peut voir dans l'histoire de Monsieur de Thou, qui fait un éloge assez long de ce Musicien. On ne sçauroit même dire que Lassé puisse estre reputé Italien, parce que l'Italie auroit esté sa patrie d'élection. Après avoir demeuré en differents endroits de l'Europe, il mourut au service de Guillaume Duc de Baviere, & il fut enterré à Munich. Enfin ce Musicien est posterieur à Gaudimelle & à plusieurs autres Musiciens celebres du temps de Henri II. & de François I.

Lib. 119. pag. 456.

Revenons aux Opera & à l'énergie que le chant donne aux vers. Ce que l'art du Musicien ajoûte à l'art du Poëte suplée en quelque façon à la vrai-semblance, laquelle manque dans ce spectacle. Il est contre la vrai-semblance, me dira t'on, que des Acteurs parlent toûjours en vers Alexandrins comme ils le font dans nos Tragedies ordinaires. J'en tombe d'accord, mais la vrai-semblance est encore bien plus choquée par des Acteurs qui traitent leurs passions, leurs querelles & leurs interests en chantant. Le plaisir que nous fait la Musique repare néanmoins ce défaut. Ses expressions rendent aux

scenes des Opera le pathetique que le manque de vrai-semblance devroit leur ôter.

On pleure donc aux scenes touchantes des Opera, ainsi qu'aux scenes touchantes des Tragedies qui se déclament. Les adieux d'Iphigenie à Clitemnestre ne firent jamais verser plus de larmes à l'Hôtel de Bourgogne, que la reconnoissance d'Iphigenie & d'Oreste en ont fait repandre à l'Opera. Despreaux auroit pû dire de l'Actrice qui faisoit le personnage d'Iphigenie dans l'Opera de Duché il y a sept ans, ce qu'il a dit de l'Actrice qui faisoit le personnage dans la Tragedie de son ami.

En 1711.

Jamais Iphigenie en Aulide immolée
N'a coûté tant de pleurs à la Grece assemblée,
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
En a fait sous son nom verser la Chanmeslé.

Epitre à Racine.

Enfin les sens sont si flatez par le chant des recits, par l'harmonie qui les accompagne par les chœurs, par les symphonies & par le spectacle entier, que l'ame qui se laisse facilement séduire à leur plaisir, veut bien estre enchantée par une fixion dont l'illusion est palpable, pour ainsi dire. *Ex voluptate fides nascitur.*

Je parle du commun des hommes. Ainsi qu'il est plusieurs personnes qui pour estre trop sensibles à la musique s'en tiennent aux agréments du chant comme à la richesse des accords, & qui éxigent d'un Compositeur qu'il sacrifie tout à ces beautez, il est aussi des hommes tellement insensibles à la musique, & dont l'oreille, pour me servir de cette expression, est tellement éloignée du cœur, que les chants les plus naturels ne les touchent pas. Il est juste qu'ils s'ennuient à l'Opera. L'art du Musicien ne sçauroit compenser le plaisir que leur fait perdre le défaut de vrai semblance, défaut essentiel pour un Poëme, & cependant inseparable de l'Opera.

SECTION XLVIII.

Quels vers sont les plus propres à estre mis en Musique.

APrès cela j'oserai décider que generalement parlant, la musique est beaucoup plus efficace que la simple déclamation, que la musique donne plus de force aux vers que la déclamation,

declamation quand ces vers ſont propres à eſtre mis en muſique. Mais il s'en faut infiniment que tous les vers y ſoient également propres, & que la muſique leur puiſſe preſter la même énergie.

Nous avons dit en parlant de la Poëſie du ſtile qu'elle devoit exprimer avec des termes ſimples les ſentiments, mais qu'elle devoit nous preſenter tous les autres objets dont elle parle ſous des images & avec des peintures. Nous avons expoſé en parlant de la muſique, qu'elle devoit imiter dans ſes chants les tons, les ſoûpirs, les accens & tous ces ſons inarticulez de la voix qui ſont les ſignes naturels de nos ſentiments & de nos paſſions. Il eſt très aiſé d'inferer de ces deux véritez que les vers qui contiennent des ſentiments ſont très propres à eſtre mis en muſique, & que ceux qui contiennent des images & des peintures n'y ſont pas bien propres.

La nature fournit elle-même, pour ainſi dire, les chants propres à exprimer les ſentiments. Nous ne ſçaurions même prononcer avec affection les vers qui contiennent des ſentiments tendres & touchants ſans faire des ſoupirs, ſans employer des accens & des ports de voix qu'un homme doüé du genie

de la musique reduit facilement en un chant continu. Je suis certain que Lulli n'a pas cherché long temps le chant de ces vers que dit Medée dans l'Opera de Thesée.

Mon cœur auroit encore sa premiere inocence
S'il n'avoit jamais eu d'amour.

Il y a plus. L'homme de genie, qui compose sur des paroles semblables, trouve qu'il a fait des chants variez, même sans avoir pensé à les diversifier. Chaque sentiment a ses tons, ses accens & ses soupirs propres. Ainsi le Musicien en composant sur des vers tels que ceux dont nous parlons icy, fait des chants aussi variez que la nature même est variée.

Les vers qui contiennent des peintures & des images, & ce qu'on apelle souvent par excellence de la Poësie, ne donnent pas au Musicien la même facilité de bien faire. La nature ne fournit presque rien dans leur expression. L'art seul aide le Musicien obligé de mettre en chant des vers tels que ceux où Corneille fait une peinture si magnifique du Triumvirat.

Le méchant par le prix au crime encouragé
Le mari dans ſon lit par ſa femme égorgé,
Le fils tout dégoutant du meurtre de ſon pere
Et ſa teſte à la main demandant ſon ſalaire, &c.

Le Muſicien obligé de mettre en muſique des vers pareils à ceux de Corneille, ne trouve pas beaucoup de reſſource pour ſa mélodie dans la déclamation naturelle des paroles. Il ſe jette donc dans des chants qui ſont plûtoſt nobles & impoſans qu'expreſſifs, & parce que la nature ne lui aide pas à varier ces chants, il faut qu'ils deviennent à la fin uniformes. Comme la muſique n'ajoûte preſque point d'énergie aux vers dont la beauté conſiſte dans des images, quoi qu'elle en émouſſe la force en rallentiſſant leur prononciation, un bon Poëte Lyrique ne mettra gueres dans ſes ouvrages des vers pareils à ceux de Corneille que j'ai citez. Ainſi le reproche qu'on faiſoit à Monſieur Quinault quand il compoſa ſes premiers Opera, que ſes vers étoient denuez de ces images & de ces peintures qui font le ſublime de la Poëſie, ſe trouve un reproche mal fondé. On comptoit pour un défaut

dans ses vers ce qui en faisoit le mérite. Mais on ne connoissoit pas encore en France en quoi consiste le mérite des vers faits pour estre mis en musique. Nous n'avions encore composé que des chansons, & comme ces petits Poëmes ne sont destinez qu'à l'expression de quelques sentiments, ils n'avoient pas donné lieu à faire les observations que nous avons pû faire depuis. Dès que nous avons eu fait des Opera, l'esprit Philosophique qui est excellent pour mettre en évidence la vérité, pourveu qu'il chemine a la suitte de l'experience, nous a fait trouver que les vers les plus remplis d'images, & generalement parlant les plus beaux, ne sont pas les plus propres à réüssir en musique. Il n'y a pas de comparaison entre les deux Strophes que je vais citer quand elles sont déclamées La premiere est de l'Opera de Thesée écrit par Quinault.

Doux repos, inocente paix?
Heureux, heureux un cœur qui ne vous perd jamais.
L'impitoyable amour m'a toûjours poursuivie,
N'étoit-ce point assez des maux qu'il m'avoit faits?

Pourquoi ce Dieu cruel avec de nouveaux traits ;
Vient-il encore troubler le reſte de ma vie.

Celle - cy eſt de l'Idille de Sceaux par Racine.

Déja grondoient les horribles tonnerres
Par qui ſont briſez les remparts ,
Déja marchoit devant les étandarts
Bellone les cheveux épars ,
Et ſe flatoit d'éterniſer les guerres
Que ſes fureurs ſouffloient de toutes parts.

Il s'en faut beaucoup que ces deux Strophes n'ayent réüſſi également en muſique. Trente perſonnes ont retenu la premiere pour une qui aura retenu la ſeconde. Cependant l'une & l'autre ſont miſes en chant par Lulli , qui même avoit dix années d'experience de plus lorſqu'il compoſa l'Idille de Sceaux. Mais les premiers renferment les ſentiments naturels d'un cœur agité d'une nouvelle paſſion. Il n'y entre qu'une image des plus ſimples , celle de l'amour qui pourſuit Medée de ſes traits. Les vers de Racine contiennent les images les plus magnifiques dont la Poëſie ſe puiſſe parer. Tous ceux qui

pourront oublier un moment l'effet que font ces vers lorſqu'ils ſont chantez, prefereront icy Racine à Quinault.

On convient donc generalement aujourd'hui que les vers Lyriques de Quinault ſont très propres à eſtre mis en muſique par l'endroit même qui les faiſoit critiquer dans les commencements des Opera, je veux dire par le caractere de la Poëſie de leur ſtile. Que ces vers y ſoient très propres par la mécanique de la compoſition ou par l'arrangement des mots regardez en tant que de ſimples ſons, c'eſt de quoi il a falu convenir dans tous les temps.

SECTION XLVIII.

Des Eſtampes & des Poëmes en Proſe.

JE comparerois volontiers les eſtampes où l'on retrouve tout le tableau, à l'exception du coloris, aux Romans en proſe, où l'on retrouve la fiction & le ſtile de la Poëſie. Ils ſont des Poëmes à la meſure & à la rime près. L'invention des Eſtampes & celle des Poëmes en proſe ſont également

heureuſes. Les Eſtampes multiplient à l'infini les tableaux des grands Maîtres. Elle mettent à portée d'en joüir ceux que la diſtance des lieux condamnoit à ne les voir jamais. On voit de Paris par le ſecours d'une Eſtampe les plus grandes beautez que Raphaël ait peintes ſur les murs du Vatican. Un particulier peut même mettre dans ſon cabinet tout l'eſprit & toute la Poëſie qui ſont dans des chef-d'œuvres, dont les beautez ſembloient reſervées pour les cabinets des Princes ou de ceux qui ſe ſont rendus auſſi riches qu'eux en maniant leurs finances. De même nous avons l'obligation à la Poëſie en proſe de quelques ouvrages remplis d'avantures vrai-ſemblables & merveilleuſes à la fois, comme de preceptes ſages & praticables en même temps, qui n'auroient peut-eſtre jamais vû le jour s'il eut falu que les Auteurs euſſent aſſujeti leur genie à la rime & à la meſure. Les Auteurs de la Princeſſe de Cleves & de Telemaque ne nous auroient peut-eſtre donné jamais ces ouvrages s'il avoient dû les écrire en vers. Il eſt de beaux Poëmes ſans vers, comme il eſt de beaux vers ſans Poëſie, & de beaux tableaux ſans un riche coloris.

Qu'on ne dise point que c'est la partie du coloris qui constituë le Peintre, & qu'on n'est Peintre qu'autant qu'on sçait colorier. C'est alleguer pour preuve une question que je crois même devoir demeurer sans décision. Expliquons-nous.

SECTION XLIX.

Qu'il est inutile de disputer si la partie du dessein & de l'expression est préferable à celle du coloris.

LA perfection du dessein & celle du coloris sont des choses réelles & sur lesquelles on peut disputer & convenir à l'aide d'un compas ou de la comparaison. Ainsi les personnes intelligentes conviendront bien entre-elles du rang que le Brun tient entre les compositeurs & les dessinateurs, comme du rang du Titien entre les coloristes. Mais la question si le Brun est préferable au Titien, c'est-à-dire si la partie de la composition Poëtique & de l'expression est préferable à celle du coloris, & laquelle de ces parties est superieure à l'autre, je tiens qu'il est

inutile de l'agiter. Jamais les personnes d'un sentiment opposé ne sçauroient s'accorder sur cette préeminence dont on juge toûjours par raport à soy-même. Suivant qu'on est plus ou moins sensible au coloris, ou bien à la Poësie Pittoresque, on place le Coloriste au dessus du Poëte, ou le Poëte au dessus du Coloriste. Le plus grand Peintre pour nous, est celui dont les ouvrages nous font le plus de plaisir.

Les hommes ne sont pas affectez également par le coloris ni par l'expression, il en est qui pour ainsi dire, ont l'œil plus volupteux que d'autres. Leurs yeux sont organisez de maniere que l'harmonie & la vérité des couleurs excite en eux un sentiment plus vif que celui qu'elle excite dans les yeux des autres. Un autre homme dont les yeux ne sont point conformez aussi heureusement, mais dont le cœur est plus sensible que celui du prémier, trouve dans les expressions touchantes un attrait superieur au plaisir que lui donnent l'harmonie & la verité des couleurs locales. Tous les hommes n'ont pas le même sens également delicat. Les uns auront le sens de la vûë meilleur à proportion que les autres sens. Voilà pourquoi les uns préferent

le Pouſſin au Titien, quand d'autres préferent le Titien au Pouſſin.

Ceux qui jugent ſans reflexion ne manquent pas de ſuppoſer en faiſant leurs jugements, que les objets affectent les autres interieurement, ainſi qu'eux mêmes ils en ſont affectez. Celui qui défend la ſuperiorité du Pouſſin ne conçoit pas donc qu'on puiſſe mettre au deſſus d'un Poëte dont les inventions lui donnent un plaiſir ſenſible, un Artiſan qui n'a ſçû que diſpoſer des couleurs dont l'harmonie & la richeſſe lui font un plaiſir mediocre. Le partiſan du Titien de ſon coſté plaint le partiſan du Pouſſin de préferer au Titien un Peintre qui n'a pas ſçû charmer les yeux, & cela pour quelques inventions dont il juge que tous les hommes ne doivent pas eſtre beaucoup touchez, parce que lui-même il ne l'eſt que mediocrement. Chacun opine donc en ſuppoſant comme une choſe décidée que la partie de la Peinture qui lui plaiſt davantage eſt la partie de l'art qui doit avoir le pas ſur les autres, & c'eſt en ſuivant le même principe que les hommes ſe trouvent d'un avis oppoſé. *Trahit ſua quemque voluptas.* Ils auroient raiſon ſi chacun ſe conten-

toit de juger pour ſoy. Leur tort eſt de vouloir juger pour tout le monde. Mais les hommes croyent naturellement que leur goût eſt le bon goût, & par conſequent ils penſent que les perſonnes qui ne jugent pas comme eux ont les organes imparfaits, ou qu'elles ſe laiſſent conduire à des préjugez qui les gouvernent ſans qu'elles-mêmes s'apperçoivent du pouvoir que la prévention a dans leurs déciſions.

Qu'on change les organes de ceux à qui l'on voudroit faire changer de ſentiment ſur les choſes qui ſont purement de goût, ou pour mieux dire, que chacun demeure dans ſon opinion ſans blâmer l'opinion des autres. Vouloir perſuader à un homme qui prefere le coloris à l'expreſſion en ſuivant ſon propre ſentiment, qu'il a tort, c'eſt lui vouloir perſuader de prendre plus de plaiſir à voir les tableaux du Pouſſin que ceux du Titien. La choſe ne dépend pas plus de lui qu'il dépend d'un homme dont le palais eſt conformé de maniere que le vin de Champagne lui faſſe plus de plaiſir que le vin d'Eſpagne, de changer de goût & d'aimer mieux le vin d'Eſpagne que l'autre.

La prédilection qui nous fait donner

la préference à une partie de la Peinture sur une autre partie, ne dépend donc point de nostre raison, non-plus que la prédilection qui nous fait aimer un genre de Poësie préferablement aux autres. Cette prédilection dépend de nostre goût, & nostre goût dépend de nostre organisation, de nos inclinations presentes & de la situation de nostre esprit. Quand nostre goût change ce n'est point parce qu'on nous aura persuadé d'en changer, mais c'est qu'il est arrivé en nous un changement réel. Il est vrai que souvent ce changement nous a esté insensible, & que nous ne pouvons nous en apercevoir qu'à l'aide de la reflexion, parce qu'il est venu peu à peu & imperceptiblement. L'âge & plusieurs autres causes produisent en nous ces changements. Une passion triste nous fait aimer durant un temps des livres assortis à nôtre humeur presente. Nous changeons de goût aussitost que nous sommes consolez. L'homme qui durant son enfance trouvoit plus de plaisir à lire les Fables de la Fontaine que les Tragedies de Racine, leur prefere à trente ans ces mêmes Tragedies. Je dis preferer & aimer mieux, & non-pas loüer & blâmer, car en preferant la lecture des Trage-

dies de Racine à celle des fables de la Fontaine on ne laisse pas de loüer & même d'aimer toûjours ces fables. L'homme dont je parle aimera mieux à soixante ans lire les Comedies de Moliere, qui lui remettront si bien devant les yeux le monde qu'il a vû, & qui lui fourniront des occasions si frequentes de faire des reflexions sur ce qu'il aura observé dans le cours de sa vie, que les Tragedies de Racine, pour lesquelles il avoit tant de goût lorsqu'il étoit occupé des passions que ces pieces nous dépeignent. Mais ces goûts particuliers n'empêchent pas les hommes de rendre justice aux bons Auteurs, ni de faire le discernement de ceux qui ont réüssi, même dans le genre pour lequel ils n'ont point de prédilection. C'est sur quoi nous nous étendrons davantage à la fin de la seconde partie de cet ouvrage.

SECTION L.

De la Sculpture, du talent qu'elle demande, & de l'art des bas-reliefs.

TOut ce que nous avons dit touchant l'ordonnance & l'expression des tableaux peut aussi s'apliquer à la sculpture. Le cizeau est capable d'imiter, & dans les mains d'un homme de genie, il sçait interesser presque autant que le pinceau. Il est vrai qu'on peut estre un bon Sculpteur sans avoir autant d'invention qu'il en faut pour estre un bon Peintre, mais si la Poesie n'est pas necessaire au Sculpteur, le Sculpteur ne laisse pas d'en faire un usage qui le met fort au dessus de ses concurrents. Nous voyons donc par plusieurs productions de la sculpture qu'entre les mains d'un homme de genie elle est capable des plus nobles operations de la Peinture. Telle étoit l'histoire de Niobé representée avec quatorze ou quinze statuës liées entre-elles par une même action. On voit à Rome dans la Vigne de Medicis les

ſçavantes reliques de cette compoſition antique. Tel étoit le Groupe d'Alexandre bleſſé & ſoûtenu par des ſoldats, dont le Paſquin & le Torſe de Belveder ſont des figures. Pour parler de la ſculpture moderne, tels ſont le tombeau du Cardinal de Richelieu & l'enlevement de Proſerpine par Girardon, la Fontaine de la Place Navonne & l'Extaſe de Sainte Thereſe par le Bernin, comme le grand bas-rélief de l'Algarde qui repreſente Saint Pierre & Saint Paul en l'air menaçants Attila qui venoit à Rome pour la ſaccager. Ce bas-relief ſert de tableau à un des petits Autels de la Baſilique de Saint Pierre.

Je ne ſçais point même s'il ne faut pas plus de genie pour tirer du marbre une compoſition pareille à celle de l'Attila que pour la peindre ſur une toille. En effet la Poëſie & les expreſſions en ſont auſſi touchantes que celles du tableau où Raphaël a traité le même ſujet, & l'execution du Sculpteur qui ſemble avoir trouvé le clair obſcur dans ſon cizeau, me paroiſt d'un plus grand mérite que celle du Peintre. Les figures qui ſont ſur le devant de ce ſuperbe morceau ſont iſolées. Elles ſont de véritables ſtatuës.

Celles qui ſont derriere ont moins de relief, & leurs traits ſont plus ou moins marquez, ſelon qu'elles s'enfoncent dans le lointain. Enfin la compoſition finit par pluſieurs figures deſſinées ſur la ſuperficie du marbre par de ſimples traits. Je ne prétend pas loüer l'Algarde d'avoir tiré de ſon genie la premiere idée de cette execution, ni d'être l'inventeur du grand art des bas-reliefs, mais bien d'avoir beaucoup perfectionné par l'ouvrage dont il s'agit icy cet art déja trouvé par les Modernes.

Nous ne voyons pas du moins dans les morceaux de la ſculpture Grecque ou Romaine qui nous ſont reſtez, que l'art des bas-reliefs ait eſté bien connu des Anciens. Leurs Sculpteurs ne ſçavoient que couper des figures de ronde boſſe par le milieu ou par le tiers de leur épaiſſeur, & les *plaquer*, pour ainſi dire, ſur le fond du bas-relief, ſans que celle qui s'enfoncoient fuſſent dégradées de lumiere. Une tour qui paroiſt à cinq cens pas du devant du bas-relief à en juger par la proportion d'un ſoldat monté ſur la tour avec les perſonnages placez le plus près du bord du plan, cette tour, dis-je, eſt taillée comme ſi l'on la voyoit à cinquante pas de diſtance. On appercoit diſtincte-

ment la jointure des pierres, & l'on compte les tuilles de la couverture. Ce n'eſt pas ainſi que les objets ſe preſentent à nous dans la nature. Non-ſeulement ils paroiſſent plus petits à meſure qu'ils s'éloignent de nous, mais ils ſe confondent encore quand ils ſont à une certaine diſtance, à cauſe de l'interpoſition de la maſſe de l'air. Les Sculpteurs modernes en cela mieux inſtruits que les anciens, confondent les traits des objets qui s'enfoncent dans le bas-relief, & ils obſervent ainſi la perſpective aérienne. Avec deux ou trois pouces de relief ils font des figures qui paroiſſent de ronde-boſſe, & d'autres qui s'emblent s'enfoncer dans le lointain. Ils y font voir encore des payſages artiſtement mis en perſpective par une diminution de traits, leſquels étant non-ſeulement plus petits mais encore moins marquez, & ſe confondant même dans l'éloignement, produiſent à peu près le même effet en ſculpture que la dégradation des couleurs fait dans un tableau. On peut donc dire que les Anciens n'avoient point l'art des bas-reliefs auſſi parfait que nous l'avons aujourd'hui, quoiq'uon voye des figures admirables dans des bas-reliefs antiques. Telles ſont les

Danseuses du Louvre que tant de Sculpteurs habiles ont prises pour étude.

Je ne trouve donc pas que la recompense de l'Algarde, à qui le Pape Innocent X. donna trente mille écus pour son bas-relief, ait esté excessive. Nous verrions encore que le Cavalier Bernin & Girardon ont mis autant de Poësie que lui dans leurs ouvrages, si je ne craignois d'ennuyer mon lecteur. Je ne rapporterai donc de toutes les inventions du Bernin qu'un trait qu'il a placé dans sa Fontaine de la place Navonne pour exprimer une circonstance particuliere au Nil, qu'on ne connoisse pas sa source, & comme dit Lucain, que la nature n'ait pas voulu qu'on put voir ce fleuve sous la forme d'un ruisseau.

Arcanum natura caput non protulit ulli,

Nec licuit Populis parvum te Nile videre.

La statuë qui represente le Nil & que le Bernin a renduë reconnoissable par les attributs que les Anciens ont assignez à ce fleuve, se couvre la teste d'un voile. Ce trait qui ne se trouve pas dans l'antique & qui apartient au Sculpteur, exprime ingenieusement

l'inutilité d'un grand nombre de tentatives que les anciens & les modernes avoient faites pour parvenir jusqu'aux sources du Nil en remontant son canal. L'Allegorie du Bernin designe noblement que le Nil a voulu cacher sa source. Voilà ce qu'on croyoit encore communement à Rome sous le Pontificat d'Innocent X. quand le Bernin fit sa Fontaine. Il est vrai que les personnes curieuses y devoient avoir déja connoissance des découvertes du Pere Manuel d'Almeyda & du Pere Hieronimo Lobo, quoique l'histoire de la haute Ethiopie du Pere Tellez, qui le premier a donné ces découvertes au public ne fut pas encore imprimée. Elle ne parut que six ans après la mort d'Innocent X. Mais les Relations particulieres que les Jesuites Portuguais avoient envoyées à Rome, & ce qu'en avoient raconté ceux d'entr'eux qui étoient repassez en Europe devoient avoir apris déja aux curieux comment étoient faites les sources du Nil qu'on avoit enfin découvertes dans l'Abyssinie.

Imprim. à Conimbre en 1661.

Hist. d'Etioph. à Alt. cap. 6.

Les faits merveilleux sont encore veritables pour les Poëtes de tout genre long-temps après qu'ils ont cessé de l'estre pour les historiens & pour les

autres Ecrivains , don la vérité eſt le premier objet. Je penſe même que ſur beaucoup de faits de Phyſique, d'Aſtronomie & de Geographie, les Peintres, les Poëtes & les Sculpteurs doivent s'en tenir à l'opinion vulgairement reçûë de leur temps, quoi qu'elle ſoit contredite avec fondement par les Sçavants. Ainſi le vol de l'Hirondelle qui raze la terre ſera pour le Poëte un vol timide, quoique ce vol ſoit très hardi pour Borelli & pour les autres Sçavants qui ont étudié les mouvements des animaux. La femelle d'une Ruche d'Abeilles ſera le Roy de l'eſſain, & on lui attribuera encore tout ce qui peut avoir eſté dit d'ingenieux ſur ce Roi prétendu qui ne porte point d'aiguillon. Je ne diſconviens point que ces véritez devenant plus communes avec le temps, il ne faille un jour que les Poëtes s'y conforment. Mais ce n'eſt point à eux de les établir ni de choquer en le faiſant l'opinion vulgaire , à moins qu'ils n'écriviſſent de ces Poëmes que nous avons apellez des Poëmes Dogmatiques.

F I N.

REFLEXIONS
SUR LA POES.
ET PEINTURE.

TOM.